







COSTELLAZIONI ESTETICHE

Dalla storia alla neoestetica
Studi in onore di Luigi Russo

a cura di
Paolo D'Angelo, Elio Franzini,
Giovanni Lombardo e Salvatore Tedesco



© 2013 Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA
viale Filippetti, 28 – 20122 Milano
<http://www.guerini.it>
e-mail: info@guerini.it

Prima edizione: novembre 2013

Ristampa: V IV III II I 2013 2014 2015 2016 2017

Copertina di Giovanna Gammarota
Foto di: © Sergey Kamshylin - Fotolia.com

Printed in Italy

ISBN 978-88-6250-428-7

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

INDICE

- 9 PREFERENZA
- 11 ESTETICA E STORIA DELL'ESTETICA IN HEGEL
di Leonardo Amoroso
- 19 QUELLO CHE RESTA DELLA *ESTETICA* DI CROCE
di Tiziana Andina
- 28 IL PROBLEMA DELLA DEFINIZIONE DELLA *BELLE NATURE* NELL'ESTETICA DI CHARLES BATTEUX
di Fernando Bollino
- 38 LE RAGIONI DELL'ESTETICA
di Carmelo Cali
- 43 JOEL-PETER WITKIN: UN'ESTETICA DEL FREAK
di Francesco Paolo Campione
- 49 NOMI PROPRI. DELEUZE E LE ARTI
di Fulvio Carmagnola
- 57 LA GAIA ESTETICA
di Stefano Catucci
- 65 STILE: NATURA ED EVOLUZIONE DI UN'IDEA ESTETICA
di Alessia Cervini
- 73 GIUDICARE LA BELLEZZA HA UN FUTURO?
di Simona Chiodo
- 81 ESTETICA E RESISTENZA. LUKÁCS INTERPRETE DI GOETHE
di Michele Cometa
- 91 UOMO E STRUMENTI TECNOLOGICI: UN'ARMONIA TRA ARTIFICIALE E NATURALE
di Emanuele Crescimanno
- 98 ESTETICA ED ECONOMIA IN BENEDETTO CROCE
di Paolo D'Angelo
- 104 LA LINGUA MISTA DI MARÍA ZAMBRANO
di Pina De Luca

- 111 GRAMMATICA, GRADI DI LIBERTÀ E MECCANISMO ESTETICO. DAL *TRACTATUS* DI WITTGENSTEIN ALLE *LEZIONI SULL'ESTETICA*
di Fabrizio Desideri
- 121 L'IMMAGINE ARTISTICA TRA REALTÀ E POSSIBILITÀ, TRA «VISIBILE» E «VISIVO»
di Giuseppe Di Giacomo
- 135 DIDEROT E L'EMBODIMENT
di Giuseppe Di Liberti
- 143 AISTHESIS E LIBERTÀ
di Roberto Diodato
- 150 SKULL MANIA. LE DINAMICHE DI UN MOTIVO ICONOGRAFICO TRA ARTE, MODA E DESIGN
di Elisabetta Di Stefano
- 157 PALAZZO NUOVO E ALTRE *FOLIES*
di Maurizio Ferraris
- 165 IL TARDO STILE DI ERWIN PANOFSKY
di Silvia Ferretti
- 174 *HOMO PAMPHAGUS*. O DELLA MEMORIA DEL MODERNO
di Filippo Fimiani
- 182 I SENSI E L'ARTE
di Elio Franzini
- 192 LA MUSICA E LE ALTRE ARTI
di Enrico Fubini
- 198 ESTETICI MINORI DEL SUBLIME NEL XVIII SECOLO BRITANNICO
di Andrea Gatti
- 206 ESTETIZZAZIONE DELL'ECONOMIA
di Daniele Goldoni
- 216 COME FOGLIE AL VENTO? OSSERVAZIONI SULL'ATMOSFERA POLITICA
di Tonino Griffero
- 224 OGGETTO ESTETICO E PREDICAZIONE ARTISTICA
di Pietro Kobau
- 232 IL VINO E LE METAFORE DELL'ISPIRAZIONE NELLA POETICA ANTICA
di Giovanni Lombardo
- 243 ESTETICITÀ DIFFUSA COME FORMA DI VITA: LA POSSIBILITÀ DI UN'ESTETICA DEL QUOTIDIANO
di Giovanni Matteucci
- 253 LA FONDAZIONE DELL'ESTETICA E IL SETTECENTO A PARTIRE DA UNA *NOTTE DI LUCE*
di Maddalena Mazzocut-Mis

- 263 PAROLE IN IMMAGINE. A PROPOSITO DELL'INTERSEMIOSI NELLE ARTI VISIVE
di Oscar Meo
- 271 DIDEROT E LA NATURALITÀ DEL RITMO
di Rita Messori
- 279 STORIA DELL'ESTETICA E STORICITÀ DEL SENTIRE
di Pietro Montani
- 287 SABBIA E ORO. TRA HERMANN HESSE E YUKIO MISHIMA
di Giampiero Moretti
- 295 VICINANZE ABISSALI. ASCOLTARE IL PRESENTE – RISCRIVERE IL PASSATO
di Markus Ophälders
- 303 ESTETICA E CULTURA DEL VALORE
di Giuseppe Patella
- 311 OGGI LA VODKA: NEOESTETICA DEL PURO SPIRITO
di Nicola Perullo
- 319 RITRATTO E MEMORIA. ABBOZZO DI UNA TIPOLOGIA
di Giovanna Pinna
- 328 UBIQUITÀ, SITOSPECIFICITÀ, SITUAZIONE. TRE DATE PER TRE MODI DEL VISUALE
di Andrea Pinotti
- 334 LINGUAGGIO E POESIA IN PAUL VALÉRY
di Maria Barbara Ponti
- 342 C'ERANO UNA VOLTA LE MUSE
di Giuseppe Pucci
- 352 LE PARADOXE DU PLAISIR ESTHÉTIQUE
di Baldine Saint Girons
- 362 DIRE ESTETICA, FARE ESTETICA CON L'ARCHITETTURA
di Michele Sbacchi
- 366 FRA GUERRA E PACE, DAL PARNASO A RYSWICK: UN NEGOZIATORE PER MEDIARE SULLA
QUERELLE
di Maria Luisa Scalvini
- 374 ANTONIO BANFI E LA POESIA
di Gabriele Scaramuzza
- 383 COLERIDGE E IL SUBLIME: L'INNO AL MONTE BIANCO
di Giuseppe Sertoli
- 395 ESTETICA DELL'INNOMINABILE TRA ANTONIO TARI E SAMUEL BECKETT
di Francesco Solitario

- 405 ESTETICA E TEORIA DEI MEDIA: LE IMMAGINI IN ALTA E BASSA DEFINIZIONE
di Antonio Somaini
- 415 LE REALTÀ ARTIFICIALI E L'INCONTROVERTIBILE SENTIMENTO DI VITA
di Dana Svorova
- 421 *IL FAUT CONTINUER*. MEDITAZIONI CARTESIANE DA BECKETT AL WEB
di Elena Tavani
- 431 UNA STORIA PER LA NEOESTETICA (BREVE ELOGIO DELLA CURIOSITÀ TEORETICA
DI UN MAESTRO DELLA METODOLOGIA STORIOGRAFICA)
di Salvatore Tedesco
- 437 HUME E I PUZZLE DEL «VERO GIUDICE DELLE ARTI PIÙ BELLE»
di Gabriele Tomasi
- 447 MISTICA SENZA REDENZIONE
di Aldo Trione
- 453 ORNAMENTO ED ESAPTAZIONE: PER UNA TEORIA PERFORMATIVA DELL'ORNAMENTO
di Renato Troncon
- 459 STILE, MORFOLOGIA E «FILOSOFIA DELL'ORGANICO» IN FREDERIK ADAMA VAN SCHELTEMA
di Luca Vargiu
- 463 «I GIOCHI DEL DOLORE» E L'ESTETICA. NOTE SU *LA CRITICA DELLA FACOLTÀ DI GIUDIZIO*
NEL VII SEMINARIO DI LACAN
di Stefano Velotti
- 471 IL LINGUAGGIO DEL RICONOSCIMENTO: PER UNA POLITICA DI QUALITÀ DEI PAESAGGI
di Massimo Venturi Ferriolo
- 481 LE RAGIONI DELL'IMMAGINE. CONSIDERAZIONI SULL'INTERATTIVITÀ
di Federico Vercellone

PREFAZIONE

Gli studi raccolti in questo volume vogliono essere un omaggio al maestro e all'amico Luigi Russo e un riconoscimento per la sua attività filosofica in occasione del suo settantesimo compleanno. Allievi, colleghi e amici di numerosi ambiti disciplinari hanno inteso esprimere con questo volume il loro affetto, la loro stima e gratitudine a una figura decisiva per gli studi estetici italiani, instancabile animatore della storiografia estetica.

Forte della sua molteplice formazione letteraria, storico-artistica e filosofica, e a partire dalla lezione di maestri e poi colleghi come Cesare Brandi, Rosario Assunto, Ermanno Migliorini, Luigi Russo sin dai suoi primi scritti ha saputo coniugare all'apertura e all'innovazione teorica e tematica un autentico rigore storiografico, associando all'esplorazione dei nuovi territori un'opera di ricognizione storica che si richiama al grande modello (o forse antimodello) crociano, cui lo stesso Russo ha dedicato un'importante monografia (*Una Storia per l'Estetica*, 1983). È a questo fecondo incrocio di curiosità teoretica e rigore storiografico, innovazione metodologica e costruzione sistematica – che ha attraversato la produzione scientifica e la lezione di Russo dai lavori sulla fantascienza, alla fondamentale monografia freudiana (*La nascita dell'estetica di Freud*, 1988), dalla fondazione del Centro Internazionale Studi di Estetica, all'intensissima attività di promozione scientifica svolta dalle collane editoriali da lui curate con il Centro, dalla nascita della Società Italiana d'Estetica sino alla recente proposta disciplinare di una *neoestetica*, già capillarmente presente nel dibattito estetologico – è a questo intreccio fecondo, si diceva, che i lavori raccolti in questo volume intendono far riferimento e da cui intendono trarre spunto, in dialogo con Luigi Russo e con i nuovi sviluppi del suo percorso teorico, per attingere alla produttività degli assunti da lui proposti e per rilanciarli ulteriormente nel dibattito e nella stagione di studi che ci sta davanti.

La lezione di Luigi Russo ha svolto, non da ultimo, una funzione essenziale nella vita dell'Ateneo di Palermo nell'ultimo cinquantennio. È per questo che il Rettore dell'Ateneo palermitano, professor Roberto Lagalla, ha deciso di sostenere finanziariamente questa pubblicazione.

29 novembre 2013

Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco



ESTETICA E STORIA DELL'ESTETICA IN HEGEL

Leonardo Amoroso

I meriti di Luigi Russo per la storia dell'estetica sono sotto gli occhi di tutti. La sua attività al riguardo, davvero infaticabile, si è esplicata e si esplica soprattutto attraverso il Centro Internazionale Studi di Estetica, da lui presieduto, e attraverso la collana editoriale *Aesthetica*, da lui diretta. In quest'ultima sono oggi nuovamente disponibili, in accuratissime edizioni italiane, decine di classici dell'estetica. E su di essi il Centro suddetto ha poi spesso organizzato seminari di grande valore scientifico, da cui sono nate una parte delle pubblicazioni del periodico *Aesthetica Preprint*.

Ma è opportuno sottolineare che tutta quest'attività culturale, il cui impatto sugli studi estetologici italiani (e non solo) degli ultimi anni è impossibile sopravvalutare, ha come presupposto anche un'approfondita riflessione, da parte di Luigi Russo, sulla possibilità stessa della storia dell'estetica e sul suo nesso con la teoria estetica. Fondamentale, al riguardo, il libro *Una Storia per l'Estetica*¹ che discute il caso, davvero notevole, di Croce², la cui maniera di fare storia dell'estetica è – come argomenta analiticamente Russo – «altamente tributaria agli interessi teorici»³. Rispetto a questo «deprimente» paradigma crociano⁴, Russo ha poi indicato un modello alternativo, perché assai più aperto e accogliente, in Tatarkiewicz, la cui *summa* storiografica egli ha il merito di aver fatto conoscere in Italia⁵.

Anche queste pagine, scritte come mio contributo per festeggiare i settant'anni di Luigi Russo, sono dedicate al nesso fra estetica e storia dell'estetica. Il filosofo nella cui opera discuterò di questo nesso è uno dei grandi ispiratori del neo-idealista Croce, cioè Hegel. Quanto al problema specifico, quello della storia dell'estetica nel suo nesso con la teoria estetica⁶, si può già subito osservare che il paradigma hegeliano di storia dell'estetica è perfino più «deprimente» di quello crociano, ma anche, in un certo senso, più innocuo. Infatti, mentre Croce propone una storia dell'estetica in cui in realtà ritroviamo, sotto mentite spoglie, la sua teoria, Hegel non si preoccupa affatto di elaborare una storia dell'estetica che abbia una sua autonomia disciplinare, ma fornisce solo episodicamente qualche cenno di storia dell'estetica e lo fa esplicitamente in funzione della propria teoria estetica.

¹ Russo, L., *Una Storia per l'Estetica*, Aesthetica, Palermo 1988.

² Cfr. Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1941⁷; 1^a ed. 1902), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, parte II: *Storia*, Adelphi, Milano 1990.

³ Cfr. Russo, L., *Una Storia per l'Estetica*, cit., p. 16.

⁴ Ivi, p. 93.

⁵ Cfr. Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, a cura di K. Jaworska, Aesthetica, Palermo 2011 (1^a ed. 1993). Nella «Postfazione» al libro citato (p. 381), Russo afferma che l'opera di Tatarkiewicz «costituisce [...] l'antidoto più potente e salutare» del modo «teoreticistico» di fare storia dell'estetica (quello esemplarmente rappresentato da Croce), tanto da poter essere considerata «la prima 'storia storica' dell'estetica» (ivi, p. 384).

⁶ Russo stesso ha fatto un riferimento a Hegel in *Una Storia per l'Estetica*, cit., p. 121.

I luoghi dell'*Estetica* di Hegel più rilevanti per il nostro tema sono due: l'incipit che apre le sue lezioni e l'excurus sulla storia dell'estetica da Kant al circolo di Jena. Prima di esaminarli, è necessaria una premessa filologica: il lavoro redazionale di Heinrich Gustav Hotho (cioè dell'allievo che curò l'edizione postuma delle lezioni), celebratissimo per più d'un secolo, è stato oggetto, soprattutto verso la fine del Novecento, di molte critiche. Si è osservato che Hotho, lungi dal proporre un testo filologicamente attendibile (secondo gli standard di oggi), ha rielaborato in modo assai libero materiali eterogenei e risalenti ad anni diversi. Di qui la decisione, da parte degli specialisti di Hegel, di pubblicare singole *Nachschriften*, cioè quaderni di appunti presi dagli studenti a lezione⁷. Ora, non c'è dubbio che questo lavoro di edizioni (peraltro non ancora concluso) è stato utilissimo e ha permesso una ricostruzione dello sviluppo del pensiero estetico di Hegel da un corso all'altro. Ma talvolta si è passati (magari anche per motivi «pubblicitari») all'estremo opposto, cioè da un'eccessiva celebrazione a un'eccessiva svalutazione⁸.

In particolare, rispetto al tema che qui c'interessa, le *Nachschriften* non sembrano fornire un quadro troppo diverso (ma soltanto più frammentario) da quello dell'opera postuma. È dunque a quest'ultima che qui mi riferirò prevalentemente⁹, pur facendo, all'occorrenza, alcuni rimandi a singole *Nachschriften*.

Proprio nel caso della pagina che Hotho ha messo come incipit dell'*Estetica*¹⁰ è difficile non apprezzare, a prescindere dalla questione strettamente filologica, l'abilità del suo lavoro redazionale: spunti sparsi in varie *Nachschriften* vengono fusi in un testo letterariamente efficacissimo che in poche righe dice davvero molto del modo in cui Hegel concepisce l'estetica e non poco di quello in cui ne interpreta la storia.

Il primo dei due capoversi della premessa definisce con precisione l'argomento del corso e dunque l'oggetto della disciplina: «Queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il

⁷ Finora ne sono state pubblicate quattro, che nel seguito indicherò col nome del redattore (in corsivo) seguito dall'anno del corso. La più vecchia è la *Ascheberg 1820-21*: Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über Ästhetik: Berlin 1820/1821. Eine Nachschrift*, hrsg. v. H. Schneider, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1995. C'è poi una *Nachschrift* del corso del 1823, redatta dallo stesso studioso che curò l'edizione postuma: Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho, in Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 2, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 1998. Questa *Nachschrift* è un testo particolarmente efficace e appunto per questo è stato subito tradotto in italiano: Hegel, G.W.Fr., *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000. Del corso del 1826 sono state pubblicate due *Nachschriften*: la *Kehler 1826* (Hegel, G.W.Fr., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert u. B. Collenberg-Plotnikov, Fink, München 2004) e la *Pfordten 1826* (Hegel, G.W.Fr., *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2004). Infine, di una *Nachschrift* dell'ultimo corso di estetica tenuto da Hegel, cioè della *Libelt 1828-29*, sono state per ora pubblicate le prime parti: cfr. «Hegels Vorlesung über Ästhetik 1828/29», hrsg. v. H. Schneider, *Jahrbuch für Hegelforschung*, 10/11 (2004-2005), pp. 49-85 e 12/14 (2010), pp. 10-67.

⁸ Non così nell'equilibrata «Introduzione» di Paolo D'Angelo alla sua traduzione (sopra citata) di *Hotho 1823*.

⁹ Cfr. Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über die Ästhetik I, II e III*, cioè Id., *Werkausgabe*, Bd. 13, 14 u. 15, hrsg. v. E. Moldenhauer u. K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986. Alla classica traduzione di N. Merker e N. Vaccaro (*Estetica*, Einaudi, Torino 1967, poi più volte ristampata) si è aggiunta recentemente la nuova traduzione di F. Valagussa (Hegel, G.W.Fr., *Estetica*, Bompiani, Milano 2012), che contiene in nota alcuni passi paralleli tratti dalle *Nachschriften*. Qui mi baserò direttamente sull'edizione tedesca (a cui rimando con le sigle Ä I, Ä II e Ä III, seguite dal numero di pagina) e ritradurrò i passi che cito (ma indicherò anche, fra parentesi, le pagine delle due traduzioni suddette).

¹⁰ Cfr. Ä I 13 (tr. Vaccaro-Merker, cit., p. 5; tr. Valagussa, cit., pp. 149-151) a cui rimandano, salvo diversa indicazione, le citazioni che seguono.

loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, più precisamente, il loro campo è l'*arte*, ovvero l'*arte bella*. Il secondo capoverso argomenta questa definizione partendo da alcune considerazioni terminologiche che però sono per Hegel solo un mezzo per discutere il problema concettuale. Ne è una riprova il fatto che Hegel, benché inizi con l'osservare che il nome «Estetica» «non è del tutto appropriato», finisca poi per dire che esso, ormai entrato nell'uso, può comunque «essere mantenuto», dato che quel che conta non è il nome, ma il concetto.

La parola «Estetica» – ricorda Hegel, introducendo al contempo il tema della storia della disciplina così definita – fu scelta per indicare una «nuova scienza», cioè «la scienza del senso [*Sinn*] e del sentire [*Empfinden*]». L'autore di quella scelta, anzi del conio della parola, nonché fondatore della disciplina, era stato, com'è noto, Baumgarten. Nella conclusione di un suo scritto giovanile¹¹, Baumgarten aveva osservato che la logica, la dottrina della conoscenza, espleta solo metà di quelle che dovrebbero essere le sue competenze, dato che si occupa solo della conoscenza razionale, disinteressandosi della sensibile. Aveva dunque proposto di ridefinire la logica appunto solo come dottrina della conoscenza razionale, affiancandole un'altra scienza, la quale, conformemente al suo oggetto (le rappresentazioni sensibili), poteva ben essere definita col grecismo *Aesthetica*.

Hegel non cita Baumgarten, ma si riferisce comunque alla «scuola wolffiana», nella quale Baumgarten può ben essere annoverato¹². Tuttavia, nel testo hegeliano ci sono due punti che possono suscitare perplessità. Il primo è che Hegel scrive che quella «nuova scienza» era «piuttosto qualcosa che doveva ancora diventare una disciplina filosofica». La precisazione vale senz'altro per il saggio di Baumgarten sopra ricordato, dove non c'è niente di più che un progetto in embrione, ma non certo per l'opera, l'*Aesthetica*, appunto, in cui Baumgarten aveva ampiamente sviluppato (in due volumi composti da più di novecento paragrafi!) quel progetto (pur senza portarlo a compimento)¹³. Forse la cosa può spiegarsi col fatto che l'opera effettiva di Baumgarten non era molto conosciuta e studiata¹⁴ e veniva per lo più considerata una semplice premessa di ciò che aveva trovato effettiva realizzazione in altri autori. Il primo di questi autori era stato Georg Friedrich Meier, che aveva fatto conoscere il progetto del maestro in parte addirittura prima della pubblicazione della *Aesthetica*¹⁵, sviluppandolo più decisamente in riferimento all'arte. In Baumgarten, invece, il tema principale, almeno in linea di principio, è – come Hegel stesso peraltro ricorda – la sensibilità, mentre l'arte e la bellezza sono solo tematiche¹⁶.

¹¹ Cfr. Baumgarten, A.G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735, tr. di P. Pimpinella e S. Tedesco, *Riflessioni sulla poesia*, *Aesthetica*, Palermo 1999, §§ 115-117, pp. 71-72.

¹² Benché Baumgarten non sia stato allievo di Wolff, non c'è dubbio che egli sia ampiamente debitore della sua filosofia, sia per i contenuti sia per la forma sistematica. Ma Baumgarten riprende anche spunti di Leibniz che la divulgazione scolastica di Wolff aveva lasciato cadere. Ne ho discusso in Amoroso, L., *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2008², pp. 37-70.

¹³ Cfr. Baumgarten, A.G., *Aesthetica*, 1750-58, tr. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, *Aesthetica*, Palermo 2000. La malattia e poi la morte impedirono a Baumgarten di concludere l'opera.

¹⁴ Anzi, non lo è stata, di fatto, fino a tempi abbastanza recenti. Anche riguardo allo studio di questo autore l'attività del Centro di Luigi Russo è stata fondamentale.

¹⁵ Cfr. Meier, G.Fr., *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (Principi primi di tutte le scienze e le arti belle), 3 voll., 1748-50.

¹⁶ Lo si vede già dalle definizioni del § 1 de *L'Estetica* (cit., p. 27): la principale è «scienza della conoscenza sensibile», ma in parentesi troviamo anche «teoria della arti liberali» e «arte del pensare in modo bello».

Questo ci conduce al secondo motivo di perplessità, che è più grave, perché ben difficilmente può valere per Baumgarten la precisazione successiva di Hegel. Collegando appunto «sentire» e «arte», egli osserva (non senza un accento svalutante) che la fondazione di una scienza siffatta accadeva «in *quel* tempo in cui in Germania si consideravano le opere d'arte in rapporto ai sentimenti [*Empfindungen*] che esse dovevano produrre». Anche tenendo conto degli esempi di sentimenti che Hegel adduce («il sentimento del piacevole, della meraviglia, del terrore, della compassione etc.») si può ipotizzare che Hegel qui si riferisca in particolare a un altro autore (lui pure «wolffiano», come Baumgarten, e lui pure sostenitore, come i continuatori di Baumgarten, di un'estetica come filosofia dell'arte): Mendelssohn, un cui scritto del 1755 è intitolato proprio *Über die Empfindungen (Sui sentimenti)*¹⁷.

L'ipotesi diventa certezza grazie al passo parallelo di una *Nachschrift* dove è detto che la «maniera di considerare le opere d'arte» come suscitatrici di «sentimenti» «risale principalmente ai tempi di Mendelssohn». Non solo: subito dopo Hegel aggiunge che «anche il nome di estetica appartiene a questo modo di considerare»¹⁸, il che pare confermare anche l'ipotesi che Hegel, discutendo del nome «Estetica», pensi non tanto a chi effettivamente l'aveva coniato, quanto a chi (si tratti appunto di Mendelssohn o di altri) l'aveva reso popolare¹⁹.

Prima di procedere nell'analisi del testo hegeliano, osserviamo che da questo «strabismo» (consistente nell'attribuire a Baumgarten una concezione dell'estetica che era piuttosto quella dei suoi continuatori) era già stato affetto il Kant della prima *Critica*²⁰, ma con un esito in un certo senso opposto rispetto a quello di Hegel. Kant, infatti, aveva disapprovato l'uso di «Estetica» nel senso di «critica del gusto» e aveva ribadito il significato etimologico di «scienza della sensibilità», senza riconoscere che esso era anche in Baumgarten quello fondamentale (benché poi, certamente, fosse stato elaborato in modo diverso da come faceva Kant stesso)²¹.

Ma torniamo al testo di Hegel. Alle estetiche post-baumgarteniane viene dunque attribuito il difetto di considerare le opere d'arte solo dal punto di vista dei sentimenti suscitati nel soggetto. Ma esse avevano comunque il pregio di fare dell'arte l'oggetto principale dell'estetica, ovvero di svilupparla in direzione di ciò che, per Hegel, essa deve effettivamente essere: una filosofia dell'arte. Altre prospettive filosofiche, cercando di rimediare a quel difetto, hanno però al contempo perduto quel pregio. Sono quelle per le quali, più che il nome di «Estetica», è adatto – dice Hegel – il nome di

¹⁷ È il primo dei saggi compresi in Mendelssohn, M., *Scritti di Estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica, Palermo 2004.

¹⁸ Cfr. *Hotho 1823*, p. 14, tr. cit., p. 16.

¹⁹ Nelle considerazioni ricordate Hegel pare anche tenere ampio conto della voce «Estetica» della fortunatissima enciclopedia di Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-1774, tr. di A. Nannini, CLUEB, Bologna 2011, pp. 83-86.

²⁰ Cfr. Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1787² (1^a ed., 1781), § 1, n. 1, tr. di A.M. Marietti, *Critica della ragione pura*, Rizzoli, Milano 1998, p. 160.

²¹ La diversità consiste nel fatto che la scienza baumgarteniana della sensibilità è psicologica e si basa su una classificazione delle rappresentazioni (in oscure, chiare, distinte ecc.), mentre quella di Kant è trascendentale e concerne le intuizioni pure, cioè lo spazio e il tempo. *Questa* estetica di Kant non ha perciò alcun rapporto con il bello e con l'arte. Per completezza, e anche perché poco più avanti farò riferimento all'interpretazione hegeliana della «seconda» estetica di Kant, ricordo che quest'ultima viene elaborata quando, con la scoperta della legislazione a priori della capacità di giudizio, Kant si dedica a un'indagine trascendentale di quelle «valutazioni» che «riguardano il bello e il sublime della natura o dell'arte» e che ora accetta di chiamare «estetiche» (cfr. *Kritik der Urteilskraft*, 1790, tr. di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1998², Pref., p. 69).

«*Callistica*»²², cioè di scienza del bello²³. Hegel le critica perché esse considerano «il bello in generale» e non – come invece si dovrebbe – «semplicemente il bello dell'arte». Infatti, davvero bello – Hegel argomenta subito dopo l'incipit – è solo il bello dell'arte (e non il bello della natura), perché esso solo è spirituale²⁴.

Le due limitazioni hegeliane fin qui discusse intendono dunque mostrare che né la sensibilità né il bello di natura possono essere il vero e proprio oggetto dell'estetica²⁵, che è invece l'arte. Ma c'è anche una terza precisazione, appena accennata nel testo di Hegel. L'abbiamo trovata fin dalla prima frase del brano, dove veniva indicato come oggetto disciplinare «l'arte, ovvero l'arte bella». E l'ultima frase ribadisce che, anche se si può mantenere (per i motivi già ricordati) il nome «Estetica», «la corretta designazione per la nostra scienza è tuttavia 'Filosofia dell'arte' e, più propriamente, 'Filosofia dell'arte bella'». Questa terza precisazione (non l'arte in generale, ma l'arte bella) è solo accennata, perché in fondo scontata. Ai tempi di Hegel era infatti già abbondantemente concluso il processo secolare attraverso cui la nozione greca di *techné* e quella latina di *ars* si erano poco a poco trasformate nella nozione moderna di «arte»²⁶. E se Kant, prima di trattare dell'«arte bella», aveva ancora nominato l'«arte in generale»²⁷, per esempio August Wilhelm Schlegel argomenta che conviene parlare semplicemente di «arte»²⁸.

Ora, proprio il periodo di storia dell'estetica che va da Kant al Romanticismo è quello che Hegel discute nell'altro luogo che intendiamo ora prendere (più rapidamente) in considerazione²⁹. Già il titolo (per quanto forse redazionale, cioè di Hotho)³⁰ è molto significativo. Esso parla infatti di una «deduzione storica del vero concetto dell'arte»: il «fondamento» così raggiunto è dunque considerato quello «vero», quello su cui Hegel stesso vuol «continuare a costruire». In questo modo egli intende raccogliere l'eredità e portare a compimento la tradizione precedente, nella quale il «risveglio» sia della filosofia che dell'arte ha reso possibile la «vera nascita» dell'«estetica come scienza»³¹.

Il fondamento suddetto consiste in generale – dice Hegel – nel considerare il «bello dell'arte come uno dei mezzi» atti a «risolvere e ricondurre a unità quell'opposizione e contraddizione fra lo spirito che riposa astrattamente in sé e la natura, così di quella che si manifesta esteriormente come di quella, interiore, della soggettività del sentimento e

²² Krug, W.T., *Allgemeines Wörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, Bd. 2, 1827, registra la voce *Kalliästhetik* (che compare nel titolo stesso del libro di Gottlieb Philipp Christian Kaiser, *Idee zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, 1813).

²³ Anche queste prospettive hanno puntato su un aspetto che era solo contemativo, accanto alla sensibilità, nel progetto baumgarteniano: nella fattispecie appunto il bello, mentre le altre hanno puntato sull'altro aspetto contemativo: l'arte.

²⁴ Cfr. Ä I 14-15 (tr. Vaccaro-Merker, cit., pp. 6-7; tr. Valagussa, cit., pp. 151-153).

²⁵ Queste due limitazioni vengono congiunte l'una all'altra in *Ascheberg 1820-21*, p. 21, argomentando che sono gli oggetti naturali quelli che producono semplicemente impressioni sensibili.

²⁶ Cfr. Tatariewicz, W., *Storia di sei Idee*, cit., pp. 41-129.

²⁷ Cfr. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 43 e § 44, tr. it. cit., pp. 415 sgg. e pp. 421 sgg.

²⁸ Infatti, o l'aggettivo è senz'altro superfluo oppure suggerisce una distinzione che poi di fatto non viene mantenuta: cfr. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, Bd. I (1798-1803), hrsg. v. E. Behler, Schöningh, Padeborn u.s.w. 1989, pp. 182-183.

²⁹ Cfr. Ä I 83-99 (tr. Vaccaro-Merker, cit., pp. 67-81; tr. Valagussa, cit., pp. 281-313). Da queste pagine sono tratte, salvo diversa indicazione, le citazioni di Hegel che seguono. Cfr. anche *Kehler 1826*, pp. 18-25 e *Pfordten 1826*, pp. 61-65.

³⁰ Quanto meno, non si trova nelle due *Nachschriften* citate nella nota precedente, dove il titolo di questa parte è semplicemente *Geschichtliches (Elementi storici)*.

³¹ D'altro canto, fu proprio l'estetica – si potrebbe osservare – la disciplina d'avanguardia nella filosofia tedesca degli ultimi anni del Settecento.

dell'animo»³². Si tratta di una riformulazione – in termini hegeliani, ovviamente – del problema della terza Critica di Kant, che è infatti discussa subito dopo. Di essa Hegel richiama qui quasi esclusivamente l'*Analitica del bello*. Ciò non significa però che egli annoveri Kant fra gli esponenti di un'estetica intesa come «callistica». Avrebbe anche potuto farlo, data l'importanza, se non il primato, del bello naturale nella terza Critica³³, e avrebbe dunque potuto marcare in questo senso la sua distanza da Kant. D'altro canto, Hegel, pur accennando alla parte della terza Critica dedicata al «bello dell'arte», non la valorizza particolarmente. La sua strategia interpretativa è piuttosto questa: riconoscere come, pur all'interno di una filosofia della soggettività (ed è qui – e non in riferimento all'opposizione tra callistica e filosofia dell'arte – che egli si distanzia da Kant), si siano sviluppati germi che hanno condotto a un suo superamento³⁴.

Ciascuno dei quattro momenti dell'*Analitica del bello* viene così interpretato da Hegel nel senso di una conciliazione che supera la prospettiva limitata e limitante dell'intelletto, ovvero nel senso di «una non-separazione di ciò che altrimenti è presupposto nella nostra coscienza come diviso. Questa separazione si trova superata nel bello, in quanto universale e particolare, fine e mezzo, concetto e oggetto si compenetrano perfettamente». Tuttavia, «anche questa conciliazione apparentemente compiuta» è in Kant solo «soggettiva»: ecco il limite che – dice Hegel – la filosofia successiva doveva superare, raggiungendo in questo modo «la vera comprensione del bello dell'arte».

Il contributo decisivo in questa direzione è stato fornito, secondo Hegel, prima ancora che dai filosofi di professione, da un poeta per così dire prestato, per un certo tempo, alla filosofia: Schiller. «Deve essere attribuito a Schiller – dice Hegel – il grande merito di aver infranto la soggettività kantiana, l'astrazione del pensiero, e di aver tentato audacemente, oltrepassandola, di cogliere col pensiero l'unità e conciliazione come il vero e di realizzarla con l'arte». In riferimento a questo secondo aspetto Hegel menziona le poesie ricche di contenuto filosofico, in riferimento al primo ricorda lo scritto in cui Schiller muove la sua critica all'unilateralità dell'etica kantiana del dovere³⁵ e soprattutto quello sull'«educazione estetica» come mezzo di conciliare il «conflitto» fra sensibilità e ragione, facendo al contempo perdere a ciascuna di esse la loro unilateralità³⁶.

Nella strategia di questo excursus storico Hegel per così dire gioca Schiller contro l'estetica successiva, presentando se stesso, implicitamente, come il suo legittimo erede e continuatore³⁷. Alcune forzature sono però evidenti. Di una di esse è indizio significativo un lapsus di Hegel, quando dice che secondo Schiller «il bello è l'uniformazione [*Ineinsbildung*] di razionale e sensibile». La tesi può anche essere attribuita a Schiller, ma

³² A questo concetto aveva del resto condotto già la ricognizione e discussione critica delle opinioni correnti sull'arte (che nel testo viene subito prima). L'esito di quella ricognizione è il punto di partenza di questa deduzione, con la quale il discorso si solleva a un piano più propriamente filosofico.

³³ Cfr. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 42, tr. it. cit., p. 407.

³⁴ Cfr. anche (con maggior riferimento alla teleologia) Hegel, G.W.Fr., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1830, tr. di B. Croce, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 2009, §§ 55-60, pp. 68-75.

³⁵ Cfr. Schiller, Fr., *Über Anmut und Würde* (1793), tr. di D. Di Maio e S. Tedesco, *Grazia e dignità*, SE, Milano 2010, pp. 46-53.

³⁶ Cfr. Id., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), tr. di G. Pinna, *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009². Hegel cita in particolare la lettera IV di quest'opera, p. 28.

³⁷ È una delle tesi che ho cercato di argomentare nel mio «Schiller e il secolo d'oro dell'estetica tedesca», in *Critica della ragione e forme dell'esperienza. Studi in onore di Massimo Barale*, a cura di L. Amoroso, A. Ferrarin e C. La Rocca, ETS Edizioni, Pisa 2011.

il termine, invece, è tipico di Schelling³⁸. L'imbarazzo a parlare di quest'ultimo è del resto evidente nelle poche righe che Hegel gli dedica subito dopo: «È con Schelling che la scienza si elevò al suo livello assoluto; [...] ora fu trovato il concetto e la collocazione scientifica dell'arte ed essa fu accolta nella sua vera e alta determinazione, benché per un lato in modo ancora falso (cosa che non è qui il luogo di discutere)»³⁹. Hegel è meno reticente altrove, quando indica il difetto della filosofia di Schelling nel suo «intuizionismo», da cui deriva anche la tesi del primato dell'arte⁴⁰.

Ma questo primato – come Hegel non si stanca di ripetere nelle stesse lezioni di estetica⁴¹ – non c'è o, piuttosto, non c'è più. Infatti, l'arte è ben stata, nel mondo della Grecia classica, la forma adeguata per esprimere le esigenze più alte dello spirito, ma da tempo non lo è più, perché quella funzione è poi passata alla religione cristiana e, in età moderna, alla filosofia. Ed è dunque sbagliato (e «reazionario») voler riproporre quel primato.

Peraltro, su questa falsa strada c'è chi si è spinto, secondo Hegel, ben più in là (e dunque ha sbagliato ben più) di Schelling: Friedrich Schlegel e i suoi amici. Schelling, infatti, è stato comunque un grande filosofo e ha concepito l'arte in modo profondo. Invece Friedrich Schlegel e suo fratello August Wilhelm⁴², volendo far colpo, «si appropriarono dell'idea filosofica di quel tanto che le loro nature per l'appunto non filosofiche [...] erano in grado di recepire». Più precisamente, si appropriarono – argomenta Hegel – della filosofia fichtiana dell'Io, ma non superandola, come fece Schelling, bensì fornendone una specie di caricatura. È in questo modo che Hegel concepisce l'ironia romantica, negandole ogni valore filosofico e riducendola al «virtuosismo di una vita ironico-artistica», ovvero a una «divina genialità» estetizzante e nichilista⁴³.

Di qui il passo all'insoddisfazione è però breve. Nasce allora quello struggimento impotente che è, per Hegel, un'altra variante, più nobile, dell'anima romantica: la forma malata di un'anima bella, che (a differenza da quella di Schiller, capace di agire) resta, soffrendo, prigioniera di se stessa e così si consuma. Questa variante dell'anima romantica è rappresentata per Hegel da Novalis⁴⁴. Infine, sempre sotto il titolo dell'ironia, Hegel accenna anche a Solger⁴⁵, ma per distinguerlo chiaramente dagli «apostoli dell'ironia fin qui menzionati» e per così dire giocando dunque anche lui, come Schil-

³⁸ Cfr. Schelling, Fr., *Philosophie der Kunst*, tr. di A. Klein, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1997², prop. 22, pp. 89-90 e *passim*. È vero che quest'opera è stata pubblicata solo a metà dell'Ottocento, ma Hegel era in strettissimi rapporti con Schelling quando egli teneva a Jena, nel 1802-1803, queste lezioni (poi ripetute a Würzburg nel 1804-1805).

³⁹ E perché non sarebbe il luogo adatto? Quasi comico è poi quel che segue, cioè il tentativo di togliere a Schelling i suoi meriti (pur riconosciuti, a malincuore), attribuendoli invece in parte «già» a Winckelmann (oltre che, come si è visto, a Schiller).

⁴⁰ Cfr. Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, trad. di R. Bordoli, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 550-551. Qui Hegel si riferisce naturalmente allo Schelling del *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, tr. di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006.

⁴¹ Cfr. per es. *Ä I* 23-25 (tr. Vaccaro-Merker, cit., pp. 14-16; tr. Valagussa, cit., pp. 167-173).

⁴² L'assimilazione frettolosa dei due è un altro limite di questa breve storia hegeliana dell'estetica.

⁴³ Ecco un'altra forzatura. Per Friedrich Schlegel l'ironia è (o almeno vuol essere) molto di più: «chiara coscienza dell'agilità eterna, del caos infinitamente pieno» (*Ideen*, 1799, n. 69, tr. di E. Agazzi, «Idee», in *Athenaemum 1798-1800*, Bompiani, Milano 2009, p. 615).

⁴⁴ Novalis non è citato nell'exkursus storico che sto seguendo, ma lo è più avanti, attribuendogli la malattia qui già descritta: cfr. *Ä I* 211 (tr. Vaccaro-Merker, cit., p. 182; tr. Valagussa, cit., p. 513). Anche in questo caso l'interpretazione di Hegel è fortemente riduttiva.

⁴⁵ E a Tieck, che – osserva Hegel – parla sì molto dell'ironia, ma poi giudica la poesia in realtà prescindendone.

ler, contro i romantici di Jena⁴⁶. Solger – dice Hegel – aveva ben altra serietà, anche filosofica, tanto che era giunto a cogliere «il momento dialettico dell'idea», pur senza riuscire a sollevarsi all'«idea speculativa».

La critica, da parte di Hegel, al primo romanticismo (Schelling compreso, nonostante il suo valore filosofico) rientra dunque nella strategia di questa breve storia dell'estetica, che è tutta volta ad accreditare la propria concezione dell'arte come risposta effettiva al problema posto da Kant nella sua terza *Critica* e poi elaborato da Schiller. L'arte esprime effettivamente l'esigenza della conciliazione, perché essa è una forma di manifestazione dello spirito. Essa, è, anzi, la forma in cui quell'esigenza si annuncia. Questo è il suo merito, ma anche il suo limite, e non le spetta dunque (più) alcun primato. Ma se «dal lato della sua suprema destinazione l'arte è per noi un passato», ciò comporta (con solo apparente paradosso) una sorte ben diversa per l'estetica: «Della *scienza* dell'arte c'è nel nostro tempo l'esigenza assai più che nei tempi nei quali l'arte assicurava di per sé, in quanto arte, piena soddisfazione»⁴⁷. Dall'età di Hegel quest'esigenza non è affatto diminuita, bensì aumentata. E ai giorni nostri Luigi Russo, con i suoi scritti e con le molteplici attività da lui promosse, ha già contribuito non poco a soddisfarla.

⁴⁶ Cfr. anche la recensione che Hegel pubblicò nel 1828 all'edizione degli scritti postumi di Solger, tradotta da G. Pinna in Hegel, G.W.Fr., *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, Liguori, Napoli 1990.

⁴⁷ Ä I 25-26 (tr. Vaccaro-Merker, cit., p. 16; tr. Valagussa, cit., pp. 171-173).

QUELLO CHE RESTA DELLA *ESTETICA* DI CROCE

Tiziana Andina

1. *La filosofia come un tutto*

Taluni libri «impossibili» hanno lasciato un segno importante nella storia della filosofia. Tra i più celebri, possiamo ricordare *La nascita della tragedia*. Fu proprio il suo autore, Friedrich Nietzsche, a fare autocritica, definendo quel libro, che gli aveva portato profonda amarezza sul piano scientifico e personale, un libro impossibile¹. Nella terza edizione della sua *Estetica*, Croce guarda in fondo a quella sua opera mosso da un sentimento per certi versi simile a quello nietzschiano.

Forse non tutta l'*Estetica* è un libro impossibile ma certamente, come sottolinea Luigi Russo nello studio che gli dedica², lo è una sua parte, ovvero la sezione dedicata alla *Storia* dell'estetica. E del resto lo è per ammissione dello stesso Croce che, in vena di autocritica, nelle avvertenze alla quinta edizione, sottolinea come la sua *Storia* sia percorsa da una certa «aberrazione prospettica»³ nel trattare la materia, dovuta al fatto che quella storia era stata pensata come una sorta di «braccio armato» della prima parte del libro, ovvero della Teoria. «Del resto – glossa Croce – il fine di quella parte storica non era tanto storico quanto polemico»⁴. Un po' un procedere con l'accetta – o con il martello a voler proseguire l'analogia nietzschiana – facendo sì che la storia spiani la strada alla teoria; atteggiamento, questo, con cui gli storici di mestiere non possono ovviamente darsi consenzienti. Ora se la «Storia» presentata nella *Estetica* è impossibile, va detto che nemmeno la «Teoria» se la passa molto meglio. Ciò che vorrei suggerire è invece che, per quanto sia difficile seguire Croce nello sviluppo positivo delle sue tesi, i problemi che egli pone rimangono aperti ed estremamente interessanti.

Incominciamo perciò dall'inizio, dall'idea forse più inattuale di Croce: la sua concezione di filosofia che, in effetti, è tutto un programma (filosofico).

L'autore si è esteso, specie nella parte teorica, su questioni che sono generali e laterali rispetto al tema da lui trattato. Ma ciò non sembrerà divagazione a chi rammenti che, parlando con rigore, non vi ha scienze filosofiche particolari, che stiano da sé. La Filosofia è unità: e quando si tratta di Estetica o di Logica o di Etica, si tratta sempre di tutta la filosofia pur lusingando per convenienza didascalica un singolo lato di questa unità inscindibile⁵.

Il taglio sempre più specialistico assunto dalla filosofia nel corso del Novecento, e che si mantiene tutt'oggi, sembra, nei fatti, dare torto alla visione crociana. Egli ha inteso la filosofia come una costruzione globale o, se preferiamo, come un tutto in cui ogni

¹ Nietzsche, Fr., *Die Geburt der Tragödie*, Neumann, Leipzig 1872; trad. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 5.

² Russo, L., *Una storia per l'estetica*, Aesthetica, Palermo 1988.

³ Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1902, p. VIII.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ivi, p. IV.

parte è in profonda relazione con le altre. In tempi diversi, prima che questo termine diventasse inattuale, si sarebbe detto che la filosofia può essere pensata solo in chiave sistematica. Alle filosofie sistematiche sono state mosse numerose critiche, la più parte degne della massima attenzione. Tra le tante, la più diffusa, quella che ha caratterizzato per reazione la struttura di molte filosofie postmoderniste, rimane quella all'impalcatura metafisica dei loro svolgimenti.

In realtà, come ben è stato notato da quelle filosofie che a vario titolo hanno discusso e arginato relativismi e scetticismi di diversa natura, un conto è essere consapevoli dei limiti epistemologici delle costruzioni a cui lavoriamo, altro conto è impegnarsi in posizioni relativistiche o addirittura scettiche. L'analisi filosofica non può fare a meno di assumere presupposti metafisici; ciò che può fare, casomai, è esplicitare o meno tali assunti, dichiararli o, un poco furbescamente, nasconderli facendo finta che non esistano.

Nei casi in cui all'analisi e alla critica non segua una costruzione, dunque un sistema, una visione del mondo ampia che s'impegni da un lato a chiarire il senso dei vari aspetti della realtà in cui ci muoviamo e, dall'altro, ad applicare il senso dell'analisi alla concretezza storica del mondo in cui viviamo per renderlo eticamente e politicamente integrato, c'è da chiedersi davvero che cosa sia e a che cosa serva la filosofia. Questo lavoro, che risponde a una vocazione profonda del sapere filosofico, non può essere svolto senza l'adozione di una prospettiva capace di integrare piani diversi, dunque senza l'adozione di una prospettiva che intenda essere sistematica.

Croce coglie perfettamente il punto là dove nota che l'estetica non fa eccezione. Questo significa, semplicemente, che non è possibile pensare e sviluppare l'ambito disciplinare dell'estetica, così come quello di qualunque altra disciplina filosofica, prescindendo dal *corpus* generale della filosofia. Rispetto all'argomento crociano, che considero fondato, per quanto appunto inattuale, è importante sottolineare non solo che l'estetica non deve essere scorporata dal *corpus* della filosofia generale, ma che deve altresì collaborare con le discipline che si occupano delle questioni che attengono a vario titolo al dominio della epistemologia.

E qui sta tutta l'attualità di Croce: nell'aver considerato l'estetica come una parte propria dell'epistemologia, in altre parole come una disciplina che ha come obiettivo fondamentale quello della chiarificazione dei modi della conoscenza. L'apertura dell'*Estetica* è paradigmatica proprio perché distingue la conoscenza intuitiva dalla conoscenza logica:

La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole o delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti⁶.

Mentre la conoscenza logica gode di ottima salute, la conoscenza intuitiva – sottolinea Croce – se la passa decisamente peggio: oltre ad avere scarsa autonomia, posta come si trova sotto la stretta tutela del pensiero logico, ha conosciuto anche minor fortuna e uno sviluppo più modesto. Senza che per altro se ne dia davvero una ragione:

Ora, il primo punto che bisogna fissare bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni; non ha necessità di appoggiarsi ad alcuno, non deve chiedere in prestito gli occhi altrui perché ne ha in fronte di suoi propri, validissimi. E se è indubitabile che in molte intuizioni si possono trovare mescolati concetti, in altre non è traccia di simile miscuglio; il che prova che esso non è necessario. L'impressione di un chiaro di luna, ritratta da un pittore; il contorno

⁶ Croce, B., *Estetica*, cit., p. 3.

di un paese, delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirata, o quelle con le quali chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono ben essere tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali⁷.

Gli esempi portati da Croce non sono così immediati e per questo poco sotto precisa meglio:

I concetti che si trovano misti e fusi nelle intuizioni, in quanto vi sono davvero misti e fusi, non sono più concetti, avendo perduto ogni indipendenza e autonomia. Furono già concetti, ma sono diventati, ora, semplici elementi d'intuizione. Le massime filosofiche, messe in bocca a un personaggio di tragedia o di commedia, hanno colà ufficio, non più di concetti, ma di caratteristiche di quei personaggi; allo stesso modo che il rosso di una figura dipinta non sta come il concetto del colore rosso dei fisici, ma come elemento caratterizzante di quella figura. [...] Un'opera d'arte può essere piena di concetti filosofici, può averne anzi in maggior copia, e anche più profondi, di una dissertazione filosofica, la quale potrà essere a sua volta, ricca e riboccante di descrizioni e intuizioni. Ma nonostante tutti questi concetti, il risultato dell'opera d'arte è un'intuizione; e, nonostante tutte quelle intuizioni, il risultato della dissertazione filosofica è un concetto⁸.

Nell'applicazione della sua distinzione tra intuizioni e concetti in effetti Croce è piuttosto manicheo: quand'anche l'arte traboccasse di concetti e la filosofia di intuizioni, per il solo fatto che un concetto trova espressione artistica, esso diventa intuizione; mentre, all'opposto, quand'anche un'intuizione trovasse espressione filosofica, essa diventerebbe perciò stesso concetto. Pare di capire, inoltre, che intuizione e concetti vengano posti dal filosofo su una ipotetica linea che va dal concreto all'astratto, e cioè dal sensibile all'intellettuale, e si trovino l'uno agli antipodi dell'altro.

Inoltre – seconda parte della tesi di Croce – l'arte, per quella che è la sua propria natura, può esprimere soltanto intuizioni mentre in filosofia troviamo solo concetti.

Dunque la tesi di Croce si struttura di due parti: I) la conoscenza intuitiva è autonoma rispetto alla conoscenza logica; II) nell'arte si dà la conoscenza intuitiva, nella filosofia la conoscenza logica. A voler sintetizzare possiamo dire in questo modo: l'estetica è scienza che si occupa di quella parte della conoscenza che non è ancora strutturata dall'intervento dell'intelletto (nel linguaggio crociano delle intuizioni) e dei modi della sua espressione.

In ciò che segue cercherò di mostrare due punti: come la prima parte della tesi crociana (cioè I) sia a tutti gli effetti l'orizzonte dell'estetica contemporanea. Mi discosterò poi da Croce su una questione che credo rilevante: cercherò di mostrare come, proprio stante la validità del punto di partenza crociano, la seconda parte della sua tesi (cioè II) non è difendibile nei termini in cui Croce la pone. Sosterrò, infine, che giova conservare la distinzione tra estetica e filosofia dell'arte, lasciando alla filosofia dell'arte lo studio di quelle cose che siamo usi classificare come «opere d'arte» considerando, viceversa, l'estetica a tutti gli effetti una parte propria dell'epistemologia.

2. *Estetica come conoscenza*

Veniamo dunque a I, e cioè alle intuizioni e alle loro espressioni. Per esemplificare la sua idea Croce si riferisce, tra le altre, alla «impressione di un chiaro di luna ritratto da un pittore». Vorrei notare preliminarmente un punto. Nel passo che abbiamo riporta-

⁷ Ivi, p. 4.

⁸ Ivi, pp. 4-5.

to, Croce tratta indifferentemente l'impressione del chiaro di luna percepito da un osservatore qualunque e l'impressione del chiaro di luna resa da un pittore – poniamo, quella dipinta nel 1869 da Édouard Manet in *Clair de lune sur le port de Boulogne*. O, meglio: considera solo l'impressione che viene incorporata in una qualche espressione, per intenderci appunto l'impressione che Manet dà al suo chiaro di luna nel 1869, come un'impressione che è foriera di quella conoscenza non logica di cui parla nella apertura del suo trattato.

La tesi crociana è nota, ma giova qui ripercorrerla rapidamente: una impressione per essere tale, distinguendosi con ciò dalla sensazione o dalla percezione, deve essere tutt'uno con la sua espressione. In altre parole, posso benissimo essere in presenza di un chiaro di luna, percepirlo, averne una qualche sensazione. Tutto questo però, per Croce, rimane materia piuttosto oscura e certamente non è oggetto di conoscenza. Viceversa, la sensazione di quel chiaro di luna diventa il primo momento della conoscenza (dunque intuizione) quando a quella sensazione sappiamo dare un'espressione adeguata, magari – essendo pittori – sulla tela.

Sennonché, per avere una idea vera ed esatta dell'intuizione non basta riconoscerla come indipendente dal concetto. Tra coloro che così la riconoscono, o che almeno non la fanno esplicitamente indipendente dalla intellesione, appare un altro errore, il quale offusca e confonde l'indole propria di essa. Per intuizione s'intende frequentemente la percezione, ossia la conoscenza della realtà accaduta, l'apprensione di qualcosa come reale. Di certo la percezione è intuizione [...] Ma è parimenti intuizione l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città [...]. Il che vuol dire che la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria della intuizione⁹.

Dunque, non fa differenza che il chiaro di luna sia percepito o che la percezione del chiaro di luna sia piuttosto ricordata. In entrambi i casi ci confrontiamo con una intuizione. Piuttosto, la domanda a cui Croce tenta di rispondere è, grosso modo, questa: che tipo di conoscenza è quella che mi proviene dalla intuizione del chiaro di luna che trova espressione nella tela di Manet? Egli assume, manifestamente, che esista una distinzione tra la definizione da vocabolario di chiaro di luna (conoscenza logica) e l'espressione artistica del chiaro di luna (conoscenza intuitiva); mentre, viceversa, assume che una intuizione ordinaria del chiaro di luna, quella per intenderci che può avere un qualsiasi soggetto normo-dotato sotto il profilo delle capacità percettive, non è in alcun modo un momento di conoscenza, qualora non sia accompagnata da espressione:

L'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime. Se questa posizione suona paradossale, una delle cause di ciò è senza dubbio nell'abito di dare alla parola «espressione» un significato troppo ristretto, assegnandola alle sole espressioni che si dicono verbali, laddove esistono anche espressioni non verbali, come quelle di linee, colori, toni: tutte quante da includere nel concetto di espressione, che abbraccia perciò ogni sorta di manifestazione dell'uomo, oratore, musico, pittore o altro che sia¹⁰.

Ora, esistono buone ragioni teoriche per sostenere che nella costruzione dell'argomento Croce abbia mantenuto la sua analisi a un livello di granularità eccessivamente grossolano. Davvero l'intuizione ordinaria del chiaro di luna, l'intuizione che non è accompagnata da espressione, non rientra nella prima delle due forme di conoscenza individuate da Croce?

⁹ Ivi, pp. 5-6.

¹⁰ Ivi, p. 11.

Proviamo a porre la questione in termini diversi e a domandarci quale differenza esista tra l'intuizione del chiaro di luna che mi assale in una sera d'agosto, e che non trova espressione artistica alcuna, il «chiaro di luna» dipinto da Manet e la definizione di chiaro di luna che norma in qualche modo la conoscenza a cui fanno riferimento le nostre concezioni ingenue.

3. *Chiari di luna*

Il chiaro di luna è chiaro di luna. Ossia è una particolare condizione di illuminazione dell'ambiente, un rischiaramento o chiarore notturno, che rende l'atmosfera sospesa, forse un po' misteriosa. Si tratta, argomenta Croce, di qualcosa di più di una semplice sensazione o di una percezione. Tuttavia questo di più si dà solo per tramite dell'espressione di quella intuizione. Devo cioè dar forma a quella intuizione, esternizzarla, renderla in qualche modo condivisibile perché essa costituisca il primo momento della conoscenza. Forse un po' curiosamente Croce legava questa esternizzazione delle nostre intuizioni alle espressioni artistiche: quadri, sculture, opere musicali, opere di parole. Di qui l'importanza dell'arte per l'estetica.

Sicché: l'intuizione può essere percezione o ricordo ed è essenzialmente espressione. Una intuizione così concepita, cioè essenzialmente espressiva, è una forma della nostra conoscenza. In quel chiaro di luna non c'è concetto, almeno in prima battuta, quando lo percepiamo e lo discriminiamo come situazione ambientale particolare; e, sottolinea Croce, non c'è concetto o, forse più propriamente, il concetto non è l'elemento prevalente, nemmeno nella rappresentazione pittorica di Manet.

Viene da domandarsi per quale ragione l'espressione è un elemento così importante nell'argomento crociano. Ho il sospetto che non esista una vera ragione, ma che la scelta, piuttosto, dipenda dal progetto di Croce di legare l'estetica all'arte, mossa questa che non mi pare necessaria né al progetto crociano in particolare né, tanto meno, all'estetica come disciplina. Nello specifico, Croce si trova a dover sostenere due tesi piuttosto singolari: a) che l'intuizione priva di espressione non è attività conoscitiva; b) che l'arte non porta in sé elementi di concettualità. O, meglio, che, anche ove li presentasse, questi verrebbero completamente riassorbiti nell'intuizione che è propriamente conoscenza non concettuale.

Consideriamo dunque la prima parte della tesi crociana e torniamo alla semplice percezione del chiaro di luna, quella che secondo Croce può diventare intuizione qualora venga espressa in un quadro al modo di Manet, in un sinfonia al modo di Beethoven, magari nella descrizione di una battaglia al modo di Omero.

Che cosa accade, dunque, quando siamo in presenza di un chiaro di luna e lo percepiamo senza metterci a dipingerlo oppure a musicarlo? Nella situazione che tanto affascina il nostro immaginario poetico, accade di trovarci in un ambiente un po' particolare: dovrebbe essere notte, eppure percepiamo abbastanza distintamente la superficie di taluni oggetti; la luce non è quella solita, calda, del sole. Si tratta piuttosto di una luce bianca e fredda a cui associamo tonalità emotive discrete. Molta parte di quel fascino che sentiamo quando vediamo un chiaro di luna dipende ovviamente dalla luce. Percepire la luce della luna che illumina le superfici dell'ambiente è una sensazione completamente diversa da quella legata alla percezione della luce del sole. Moltissimo – come direbbe Gibson – dipende proprio da quella luce che non è mezzo informe:

Solo in quanto la luce ambiente ha *struttura*, essa specifica e distingue i vari aspetti dell'ambiente. Intendo con ciò asserire che la luce, nel punto di osservazione, deve essere diversa

nelle differenti direzioni (o che ci devono essere differenze nelle differenti direzioni) perché essa possa contenere una qualche informazione. Le differenze sono principalmente di intensità. Il termine che verrà usato per descrivere la luce ambiente con struttura è *assetto ottico ambiente*. È implicito in ciò un qualche tipo di disporsi, e di organizzarsi della luce e cioè un modello, una tessitura o una configurazione. L'assetto deve avere parti; la luce ambiente non può essere omogenea o una *tabula rasa*¹¹.

La tesi di Gibson è che quella luce ambiente, la luce ambiente che identifichiamo come «chiaro di luna», ci dice una grande quantità di cose, è ricca di informazioni. Per questa ragione, probabilmente, interessa tanto l'arte. Il che naturalmente non significa che essa è quello che è solo in quanto trova espressione. Tutt'altro. La luce del chiaro di luna, analogamente a quanto accade per la luce del giorno alla quale siamo più abituati, è per natura «strutturata». In altre parole questo significa che è portatrice di una gran quantità di informazioni per tutti gli esseri viventi che la percepiscono. Se così non fosse ci troveremmo a muoverci in una struttura amorfa e diafana, simile in tutto alla nebbia più opaca:

Nel caso di luce ambiente non strutturata, non viene specificato in alcun modo l'ambiente in cui si trova, né è disponibile alcuna informazione su un qualche ambiente. Dato che la luce in questo caso è indifferenziata, non è possibile sottoporla ad analisi e compierci distinzioni, e non c'è nessuna informazione, in *nessun* significato del termine. La luce ambiente sotto questo aspetto non differisce dal buio ambiente. Al di là della nebbia o del buio potrebbe esistere un ambiente, ma potrebbe anche non esserci nulla: entrambe le alternative sono possibili¹².

L'attività percettiva, così come la descrive Gibson, è a-concettuale nella misura in cui non c'è alcun bisogno che gli esseri umani diano forma agli stimoli per strutturare il mondo esterno: luce, sostanze, superfici, layout, sono tutti elementi carichi di informazioni riguardo al mondo ambiente. Una volta che si prenda confidenza con un diverso modo di concettualizzare l'ambiente che, per intenderci, non segue le categorie dettate dalla fisica classica che generalmente parla di corpi nello spazio, ecco che parlare del mondo terrestre come di un mondo composto da sostanze, di mezzi e di superfici che separano le une dagli altri porterà a indubbi vantaggi teorici se di professione non siamo fisici, ma se ci interessano piuttosto le modalità della nostra conoscenza. Allora diremo che i mezzi sono, per esempio, aria e acqua; essi consentono sia il movimento, sia il passaggio della luce.

Viceversa, la parte di ambiente che non consente il movimento è la sostanza. Infine nella nostra ontologia di base introdurremo ciò che separa le sostanze e i mezzi. Le superfici. Fino a che le sostanze non mutano o almeno non mutano in modo consistente – nel linguaggio gibsoniano, fino a quando *persistono* – anche le loro superfici persistono e hanno un layout. Una conformazione stabile. Tutto questo non sarebbe se non ci fosse ancora un fenomeno importante: quello che Gibson chiama il riverbero della luce nel mezzo. La luce viene in parte assorbita, in parte riflessa dalle superfici, e questo fatto dipende evidentemente dalla composizione chimica delle sostanze.

Nella nostra analisi delle superfici e del loro *layout* puramente geometrico, non dobbiamo dimenticare che durante il giorno l'aria è piena di luce solare, e che durante la notte rimane sempre una qualche illuminazione. Anche questo fatto è un invariante della natura. La luce

¹¹ Gibson, J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Erlbaum, Hillsdale (NJ)-London 1986, tr. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 103.

¹² Ivi, pp. 103-104.

proviene dal cielo e diventa luce ambiente nell'aria. È questo a rendere potenzialmente visibili nonché tangibili le superfici persistenti¹³.

In questo quadro Gibson può sostenere che la percezione è qualcosa di diverso dalla pura e semplice stimolazione sensibile; più propriamente è «raccolta di informazioni»¹⁴. Non sempre tale raccolta è accompagnata da consapevolezza percettiva, ma in taluni casi questo accade. Ecco allora che proprio in questi casi la percezione è l'elemento di base fondamentale e imprescindibile della nostra conoscenza, raccolta di informazioni che ci servono in primo luogo per muoverci nel mondo, in secondo luogo per conoscere.

Quante cose ci dicono la luce, le sostanze, le superfici e i layout di quel pezzo di mondo ambiente che osserviamo durante un chiaro di luna? Ci dicono, ad esempio, che se esistesse soltanto la luna, le nostre giornate sarebbero scandite da una luce più tenue e che i corpi rimarrebbero parzialmente immersi nel buio, ci dice anche che il mondo avrebbe pochi colori, piuttosto freddi, a volte algidi. E qualcuno – magari Beethoven – dovrebbe forse inventare una musica per riscaldare quei toni di bianco e d'azzurro.

Veniamo ora al secondo chiaro di luna, quello dipinto, che, per Croce, ha tutti i crismi del primo darsi della conoscenza. Seguendo ancora una volta Gibson, proporrei una distinzione più articolata rispetto a quella offerta da Croce. In qualche modo Gibson distingue il disegno dall'opera d'arte vera e propria, ovvero l'oggetto artistico a cui attribuiamo proprietà estetiche o, più generalmente, artistiche.

Il disegno, in particolare, è per Gibson una tipica attività conoscitiva nella misura in cui in gioco non è un processo di raffigurazione o di rappresentazione della realtà, bensì un procedimento di individuazione e di riproposizione di alcuni invarianti che il soggetto – per così dire – «estrae» dalla realtà così come dalla memoria, per presentarli nell'opera. Disegnare è in questo senso davvero conoscere piuttosto che copiare.

Attraverso fasi graduali, i bambini imparano a disegnare nel pieno senso del termine – disegnare un uomo o una donna, una casa, un fiore o il sole nel cielo [...] Il bambino delinea per se stesso e per altri qualcosa che ha appreso o esperito. Le tracce che lascia sulla carta non sono solo linee o contorni di forme, ma caratteristiche distintive dell'ambiente. Mentre disegna, il bambino può guardare qualcosa di reale, pensare a qualcosa di reale o pensare a qualcosa di interamente immaginario; in ogni caso, ciò significa che c'è un'eco degli invarianti del suo sistema visivo. La stessa cosa è vera per l'artista come per il bambino. Gli invarianti non sono astrazioni o concetti, né sono conoscenza: sono semplicemente degli invarianti¹⁵.

Gibson in fondo ci sta dicendo che nell'attività del disegnare quello che facciamo, sia che siamo dei principianti sia che siamo dei professionisti, è selezionare alcuni elementi della struttura del mondo esterno, selezionarli e dare loro forma in un insieme che sarà originale e che è privo di qualsiasi finalità mimetica o rappresentativa nei confronti di quella parte di mondo che è riversata su tela, su spartito o su qualsivoglia altro supporto.

Io insisto ad affermare che quel che fa un disegnatore, non importa se principiante o esperto, di fatto non è una replica, uno stampo o una copia, in nessun senso del termine, ma è un segnare la superficie in modo tale da mostrare degli invarianti e registrarne una consapevolezza. Disegnare non è mai copiare, perché copiare un pezzo di ambiente è impossibile. Solo un al-

¹³ Ivi, p. 63.

¹⁴ Ivi, pp. 323 sgg.

¹⁵ Ivi, pp. 416-417.

tro disegno può essere copiato. Noi siamo stati fuorviati troppo a lungo dall'erronea concezione per cui un'immagine è simile a ciò che raffigura, gli *somiglia*, ne è un'imitazione. Una figura fornisce alcune delle informazioni di ciò che raffigura, ma ciò non implica che con questo vi sia una corrispondenza proiettiva¹⁶.

Eccoci dunque al punto. La percezione non ha in sé nulla di concettuale, nel senso che non si tratta di un'attività che deve essere pensata nei termini della costruzione dei dati di senso funzionalmente a uno schema percettivo. Piuttosto la si deve pensare secondo il modello della raccolta di informazioni: i soggetti che percepiscono traggono dalla struttura ottica ambientale delle informazioni riguardo alle strutture invarianti di quell'assetto. Quelle stesse informazioni costituiscono la materia sufficiente e necessaria per permettere al soggetto percipiente di muoversi nel mondo. Questo è più o meno quello che accade quando percepiamo un chiaro di luna: percependo, conosciamo moltissime cose riguardo a quello specifico assetto ottico ambientale, senza che – diversamente da quel che pensava Croce – sia in alcun modo necessario esprimere alcunché di quella attività percettiva.

Può poi accadere che qualcuno decida di disegnare quello stesso chiaro di luna. Ciò che avviene in questo caso – che lo si faccia mentre si è avvolti da quella atmosfera lunare oppure il giorno dopo magari in pieno sole – è selezionare oppure richiamare dalla memoria alcuni tratti costitutivi di quello specifico assetto ambientale. Perché il chiaro di luna sia riconosciuto come chiaro di luna non va imitato o copiato; piuttosto devono essere scelti quegli elementi invarianti dell'assetto ottico «chiaro di luna» che lo definiscono in quanto tale: disegnare «è un segnare la superficie in modo tale da mostrare degli invarianti e registrarne una consapevolezza».

Ora, a qualcuno verrà da domandarsi se in *Clair de lune sur le port de Boulogne* non ci sia altro che questo; se cioè il dipinto di Manet non sia altro che la scelta degli invarianti, registrati in modo consapevole su quella tela. L'ipotesi è che proprio a questa altezza sia da individuare lo scarto che esiste tra una semplice attività espressiva (il disegno di un chiaro di luna) e un'attività artistica. La seconda non si riduce alla prima, giacché esprime una concettualità più articolata. In una parola: c'è consapevolezza e consapevolezza e quella di Manet è ragionevole supporre che sia diversa tanto da quella espressa dal bambino che disegna il suo chiaro di luna, quanto da quella espressa, poniamo, da uno studente dell'Accademia.

La pittura di Manet, agli esordi, si contraddistingueva per esprimere i tratti di un realismo privo di orpelli, ispirata com'era dal maestro, Gustave Courbet. Il richiamo alla pittura classica nelle opere giovanili è evidente. La svolta nella sua arte – quella svolta che ha portato la critica a considerarlo come uno dei primi pittori impressionisti anche se, di fatto, Manet non espose mai con gli altri impressionisti – avvenne nel 1863 con *La colazione sull'erba* (1862-1863). In quest'opera Manet abbandona del tutto gli strumenti del chiaroscuro e della prospettiva per servirsi di macchie di colore stese uniformemente. Conserva invece la simulazione spaziale che l'occhio riesce ancora a cogliere qualora l'osservatore si ponga a una qualche distanza dalla tela.

Le opere successive segnarono, a livello tecnico, una cesura anche più consistente e profonda. In moltissime però Manet gioca con la tradizione e con la storia dell'arte, dispiegando in questo modo una concettualità ricchissima. Sia *Olympia* (1863) sia *La colazione sull'erba* si richiamano esplicitamente a soggetti di Tiziano. *Olympia*, in particolare, una nota prostituta parigina ritratta in una sfrontatezza volgare, ribalta completamente il simbolismo de *La venere di Urbino* (1538), il dipinto di Tiziano a cui Manet s'ispira di-

¹⁶ Ivi, pp. 418-419.

rettamente. *Il balcone* (1868-1869) cita un soggetto analogo dipinto da Goya; sempre da Goya (*La fucilazione dell'8 maggio 1808*) deriva il soggetto del suo *Esecuzione dell'imperatore Massimiliano* (1867). Da Velázquez (*Las Meninas*) riprende le visioni riflesse nello specchio alle spalle della barista in *Il bar alle Folies-Bergère* (1881-1882).

Il dialogo di Manet con la tradizione artistica è continuo e serrato: questo significa che nelle sue opere è esibito non solo il modo particolare in cui l'artista raccoglie informazioni dal mondo esterno ed esprime gli invarianti del suo «chiaro di luna». Significa che le opere di Manet portano traccia concreta della tradizione artistica che l'ha preceduto, della lettura che questi ne ha dato, dialogano con quella tradizione, la citano modificandola profondamente nelle forme stilistiche e nei modi di rendere il mondo. Troviamo un ricchissimo universo di significati in quel modo di misurarsi con il passato; questi significati rendono, utilizzando una novità stilistica assoluta, taluni tratti del presente di Manet.

Se non intendiamo questo, come mostra di non intendere Croce nella sua *Estetica*, non intendiamo la differenza che passa tra la percezione di un chiaro di luna, il disegno del chiaro di luna percepito o ricordato e *Clair de lune sur le port de Boulogne*. C'è tutto un mondo (concettuale) in Manet che fa la differenza tra la percezione e la sua resa espressiva da un lato e le opere d'arte dall'altro.

IL PROBLEMA DELLA DEFINIZIONE DELLA *BELLE NATURE*
NELL'ESTETICA DI CHARLES BATTEUX

Fernando Bollino

1. *Ricezioni: un libro «acefalo»*

Paul Valéry scrisse una volta di non poter credere che l'*esperienza* fosse sconosciuta prima di Bacone, o il *metodo* prima di Cartesio, o la *natura* prima di Rousseau, o tutto ciò che è evidente prima di qualcuno. Ma qualcuno – aggiunse – «a battuto le tambour»¹. Per stare al gioco di Valéry, ecco: se è vero che di *bella natura* si parlava già prima de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), è pur vero che fu proprio Charles Batteux a «battere la grancassa». Peraltro c'è da dire che il «principio unico» preannunciato già nel titolo di quel trattato, ossia, appunto: l'*imitazione della bella natura*, risulta a un'attenta analisi molto meno intuitivo e meno ovvio di come effettivamente sia apparso, e forse tuttora a prima vista possa apparire, anche a lettori molto competenti e sottili. Insomma, non credo che la formula di Batteux incarni quel «leggiadro mazzolino di contraddizioni» di cui ha parlato Croce a proposito delle teorie dell'*esthéticien*; né denunci l'adesione a un gusto tutto rococo dell'*enjolivement* come ha scritto Herbert Dieckmann («enjolivement» è termine assente nel lessico dei *Beaux-Arts*); né implichi di fatto un'opzione infeudata a uno smorto post-classicismo accademico sopravvissuto in pieno Settecento, come hanno superficialmente sentenziato in molti. Tanto meno penso che il *même principe* proposto da Batteux si riduca di fatto a una *belle Phrase* secondo quanto ironicamente suggeriva Herder in una sua brillante stroncatura dettata presumibilmente anche dagli incipienti furori romantico-nazionalistici di una cultura come quella germanica del tempo che, aspirando illuministicamente a uscire da uno «stato di minorità», non solo si avvertiva ormai insofferente nei riguardi di certo autoritarismo domestico *dépassé* (alla Gotsched, per intenderci), ma ancor meno era disposta a subire il prolungarsi di qualche sudditanza nei confronti dei modelli critici e normativi tradizionalmente importati dall'ambito culturale francese². Basti ricordare, in proposito, la notevolissima fortuna critica ed editoriale, a partire dalla metà del secolo XVIII, delle opere di Batteux, ben presto riversate nelle principali lingue europee. Si pensi che solo in Germania, per l'appunto, egli poteva vantare ben cinque traduttori, di cui tre specificamente impegnati in una serie di edizioni dei *Beaux-Arts*: nell'ordine, Philipp Ernst Bertram, Johann Adolf Schlegel (il padre dei due romantici) e Karl Wilhelm Ramler³.

La persistenza nel tempo del successo editoriale dei suoi trattati (alcune versioni didattiche dei *Principes de la littérature* si andavano pubblicando ancora in pieno Ottocen-

¹ Valéry, P., «La Nouvelle Revue Française» (1^{er} mai 1926), in *Tel Quel*, II, Gallimard, Paris 1943, p. 20.

² Cfr. nell'ordine: Croce, B., *Estetica*, Laterza, Bari 1958¹⁰, p. 286; Dieckmann, H., *Cinq leçons sur Diderot*, Droz, Genève 1959, p. 112; Herder, J.G., rec. alla trad. di J.A. Schlegel dei *Beaux-Arts*, *Allgemeine deutsche Bibliothek*, XVI, 1 (1772), p. 18.

³ Sulla fortuna anche editoriale di Batteux nel Settecento europeo cfr. il mio *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, Bologna 1979, pp. 187-224 e 241-254.

to) fu tuttavia, per così dire, inversamente proporzionale all'approfondimento e alla migliore comprensione delle sue proposte teoriche e ad una loro corretta collocazione storiografica nel panorama dell'estetica settecentesca. Rapidamente declinata la sua fama, e oramai non più letto veramente, è restata di Batteux fino a qualche decennio fa un'immagine per lo più stereotipata consegnata spesso a poche righe non prive di sviste grossolane che, per altro, non mancavano perfino in qualche importante scritto coevo. Lo stesso Diderot, solo per segnalare un esempio che ha fatto proseliti, citando e in parte criticando il trattato di Batteux nel celebre articolo «Beau» dell'*Encyclopédie*, modificò così il titolo di un libro che, per altro, come sappiamo, conosceva benissimo: *Traité des Beaux-Arts réduits à un seul (!) principe*. Quel «seul» invece che «même» scivolerà poi – giusto per fare qualche campionatura – nella *Correspondance* diderotiana curata da Roth, nella *Biographie Universelle* di Fétis, nel *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* di Larousse, nel *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, ma anche nel più tecnico Lalande di filosofia, e perfino nella *Bibliographie* di Cioranescu e in scritti di storici dell'estetica come Mustoxidi e di specialisti come Hazard, Cartwright ecc. Come era piuttosto prevedibile, il «même principe», divenuto subito «seul», si è ridotto semplicemente a «un» non solo nella *Correspondance littéraire* di Grimm, ma perfino nell'*Éloge* ufficiale pronunciato per la morte di Batteux dal confratello accademico Dupuy. Non di rado alla deformazione del titolo si è accompagnata l'indicazione errata della data della prima edizione del trattato di Batteux (molto di frequente si trova 1747, data della seconda e ampliata edizione, invece di 1746). Tatarkiewicz – per fare ancora qualche esempio – nell'introduzione alla sua ben nota *Storia dell'estetica* (nell'edizione inglese come in quella italiana) abbrevia così: *Système des beaux arts, 1747*, una doppia svista che si trova già, identica, nella precedente *Poetica dello Sturm und Drang* di Roy Pascal. In certo senso più comprensibile, e quasi frutto di un riflesso inavvertito, è l'arrotondamento del nome in «Batteaux», come avviene ad esempio in CLIO (Catalogo dei Libri Italiani dell'Ottocento), in Draper, in F. Binni, in Lee, e in vari altri. Un ottimo e molto recente compendio di questo tipo di errori si trova nell'edizione italiana della celebre rivista *Athenaeum* fondata dagli Schlegel nel 1798, dove si legge, fra l'altro, in nota: «L'opera di Charles Batteaux (!), *Traité (!) des beaux-arts réduits à un seul (!) principe* (1764) (!) fu uno dei testi...»⁴. Come si accennava sopra, negli ultimi decenni, quanto meno a partire dalla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta del Novecento e oltre, c'è stata una significativa ripresa di interesse da parte degli studiosi, soprattutto in Italia, ma non solo, per le teorie estetiche batteuxiane, la cui rivisitazione critica sembra promettere comunque, ancora oggi, margini ulteriori di produttività.

Quanto a Diderot, la sua critica insistente, ma abbastanza immotivata – volta in particolare a censurare la mancanza in Batteux di un'adeguata definizione di che cosa si

⁴ Cfr. nell'ordine: Diderot, D., *Traité du Beau*, in *Oeuvres*, ed. Pléiade, Paris 1951, p. 1087; Id., *Correspondance*, ed. Roth, Paris 1955, vol. I, p. 100; Lalande, A., *Dizionario critico di filosofia*, Milano 1971, p. 101; Mustoxidi, T., *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900*, Paris 1920, p. 40; Hazard, P., voce «Esthétique», in *Dictionnaire des lettres françaises*, Paris 1960, p. 284; Cartwright, M., «Diderot critique d'art», *Diderot Studies*, XIII (1969), p. 70; *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et Diderot...* (sept. 1780), Furne et Ladrangé, Paris 1829-1830, vol. X, p. 336; Dupuy, L., «Éloge de M. l'Abbé Batteux», *Histoire de l'Ac. R. des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XLV (1793), p. 93; Tatarkiewicz, W., *Storia dell'estetica*, Torino 1970, vol. I, p. 8; Pascal, R., *La poetica dello Sturm und Drang*, Milano 1957, p. 268; Draper, J.W., «Aristotelian 'mimemis' in eighteenth century England», *P.M.L.A.*, XXXVI (1921), p. 380; Lee, R.W., *La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974, p. 12; Binni, F., *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino 1970, p. 219; *Athenaeum*, a cura di G. Cusatelli, trad., note e appar. critico di E. Agazzi e D. Mazza, Bompiani, Milano 2008, pp. 572 e 579. Per gli altri repertori bio-bibliografici indicati cfr. *ad vocem*.

debba intendere per *belle nature* – in un certo senso ha fatto scuola. Nella *Lettre sur les sourds et muets* (pubblicata agli inizi del 1751) egli si indirizza polemicamente a Batteux per contestarne le teorie estetiche e retorico-linguistiche (infatti, subito dopo la pubblicazione dei *Beaux-Arts*, fra il 1747 e il 1750 erano usciti, sempre di Batteux, i 4 volumi della prima edizione del *Cours de Belles-Lettres* contenenti dieci *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine*). Non si tratta – scrive Diderot fra l'altro, qui con riferimento esplicito ai *Beaux-Arts* – di mettere semplicemente a confronto le bellezze di un poeta con quelle di un altro poeta, ma di mostrare analogie e differenze fra le varie arti spiegando come e perché lo stesso soggetto venga reso diversamente a seconda dei rispettivi mezzi espressivi, ciascuno con la propria emblematica e fugace specificità. Dunque – chiede – la *belle nature* non è la stessa per il poeta, il pittore, il musicista? E poi, perché una vecchia quercia piena di crepe, contorta, scheletrica è proprio quella che un pittore sceglierebbe per raffigurarla accanto a una capanna? È una quercia bella? È brutta? O non sarà vero forse che l'unica natura che può dirsi brutta è solo quella che non è al suo posto? Di qui l'ingiunzione a Batteux: «Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cette ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la *belle nature*»⁵. L'invito perentorio sarà replicato quasi nella stessa forma appena qualche mese dopo (verso la seconda metà del 1751), quando Diderot, proprio sullo spunto delle riflessioni elaborate nelle «Aggiunte» alla sua *Lettre sur les sourds et muets* circa il fatto che il gusto, inteso in senso generale, consisterebbe nella «perception des rapports»,⁶ stenderà materialmente quel testo – noto anche come *Traité du Beau* – che sarà poi di fatto pubblicato sotto forma di articolo dell'*Encyclopédie* (t. II) nel gennaio del 1752. Qui il principale trattato di Batteux viene accomunato all'*Essai sur le beau* (1741) di André: i due autori sarebbero tanto più da biasimare in quanto, ciascuno nel proprio genere, hanno prodotto due opere che avrebbero potuto ben essere eccellenti se solo non fosse mancato a entrambe un capitolo decisivo circa il concetto centrale che le caratterizza. E dunque, ribadisce Diderot: «M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*»⁷. Tale critica perdura costante nel tempo, se è vero che nel *Plan d'une Université* (1775-76) predisposto su commissione della grande Caterina II di Russia, nella sezione dedicata all'eloquenza e alla poesia, e ai testi classici consigliati per uno studio propedeutico della materia, ritroviamo l'indicazione dei *Beaux-Arts* di Batteux definiti però ancora una volta «livre acéphale mais utile où il n'y a qu'un chapitre à suppléer, le premier: ce que c'est que la *belle nature*»⁸.

Ci chiediamo, dunque, fino a che punto possiamo oggi ritenere fondata l'accusa di Diderot, e se e quanto gli attriti personali, legati alle lotte fra gli schieramenti ideologici e culturali dell'epoca, possano aver influito in qualche modo su tali valutazioni determinando l'avvio di una sorta di tradizione critica negativa. Alla morte di Batteux, nel 1780, la *Correspondance littéraire* commentava l'avvenimento con un giudizio che, in buona parte, sembra ricalcare quello dell'enciclopedista:

De tous les écrits publiés par M. l'abbé Batteux, le premier est celui qui a eu le plus de réputation en France: *Les Beaux-Arts réduits à un (!) principe*. Ce principe est, comme on sait, l'imitation de la belle nature, et ce principe, sans doute, est incontestable; mais pour le rendre plus fécond, plus lumineux, pour en faire une *application* plus sûre et plus utile, il était indispensable de com-

⁵ Diderot, D., *Lettre sur les sourds et muets*, ed. P.H. Meyer, *Diderot Studies*, VII, Droz, Genève 1965, p. 81.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Diderot, D., *Traité du Beau*, ed. cit., p. 1087.

⁸ Id., *Oeuvres Complètes*, ed. J. Assézat e M. Tourneux, vol. III, Paris 1875, p. 486.

mencer par expliquer aux artistes, aux poètes, ce qu'il fallait entendre par belle nature; c'est ce que M. l'abbé Batteux n'a jamais fait, et c'est ce qu'il eût été probablement très-incapable de bien faire. Il y a dans l'ouvrage qu'on vient de citer de la méthode, une méthode même assez ingénieuse, un degré de clarté, de correction, qu'on est quelquefois tenté de prendre pour de l'élégance, mais une philosophie très-commune et très superficielle. «C'est, disait M. Diderot dans le temps qu'on prônait le plus le livre, *c'est une belle statue, mais à laquelle il manque une tête bien faite*»⁹.

Dunque, a ben vedere, a Batteux si imputa qui non tanto un mancato approfondimento della nozione di bella natura sul piano concettuale, quanto piuttosto di non aver saputo fornire agli artisti adeguate indicazioni *applicative* in ordine alla stessa nozione sul piano prammatico. Per altro Diderot, pur nelle continue oscillazioni che caratterizzano la sua riflessione, non sembra rinunciare mai davvero al principio generale dell'imitazione, né sembra davvero respingere a priori la specifica nozione di bella natura. Se riprendiamo a sfogliare il *Plan d'une Université*, nella stessa sezione citata sopra leggiamo questa dichiarazione:

*Les beaux-arts ne sont tous que des imitations de la belle nature. Mais qu'est-ce que la belle nature? C'est celle qui convient à la circonstance. Ici la même nature est belle; là elle est laide...*¹⁰

In fondo, come anche per Batteux, ciò che identifica la bella natura è la sua maggiore o minore appropriatezza con riferimento alla circostanza data: non è la gradevolezza esteriore in quanto tale a identificare la bella natura, ma la sua tipizzazione idealizzante. I due autori, verrebbe da dire, in qualche modo si sono «tallonati», come ho inteso sostenere in altro luogo¹¹, anche appoggiandomi agli studi esemplari di Jacques Chouillet. Su numerosi temi di fondo, infatti, compresa la celebre teoria del *modèle idéal*, la distanza fra Batteux e Diderot è molto meno ampia di quanto certe espressioni taglienti di quest'ultimo lascerebbero supporre. Ciò che di sicuro rimane costante in Diderot è caso mai l'interrogazione metodica insita nel punto di vista critico, un'interrogazione «aperta» e che il *philosophe* lascia in fondo volutamente irrisolta.

2. Schieramenti: l'«ipocrita» Batteux

Considerato più a torto che a ragione un seguace del partito dei *dévots* e, comunque, un protetto del grammatico, traduttore e antimodernista abate Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet (che a sua volta, però, fu stimato maestro del giovane Voltaire nel celebre Collège Louis-le-Grand e dallo stesso curiosamente sempre apprezzato e consultato fino alla di lui morte), Batteux si trovò a fare i conti *bon gré mal gré* con una generazione ricca di esponenti di primo piano del fronte progressista cui facevano capo enciclopedisti e *philosophes*. Nel breve giro di soli cinque anni, dal 1712 al 1717 nacquero Rousseau, Diderot, Condillac, Helvétius, d'Alembert. Charles Batteux ebbe i natali ad Alland'huy, un oscuro villaggio della Champagne sulle rive dell'Aïne non molto distante da Reims il 7 (per altri il 6)¹² maggio 1713, appena cinque mesi prima della nascita del coetaneo

⁹ *Correspondance littéraire... de Grimm et Diderot* (sept. 1780), ed. cit., vol. x, pp. 336-337.

¹⁰ Diderot, D., *Plan d'une Université*, cit., p. 485.

¹¹ Cfr. oltre al già citato *Teoria e sistema delle belle arti*, pp. 196-206, anche le edizioni italiane a mia cura delle *Lettere sulla frase* di Batteux e della *Lettera sui sordi e muti* di Diderot (entrambe: Mucchi, Modena 1984).

¹² Il 7 è la data indicata dallo stesso Batteux, tuttavia contestata da J.-B. Bouillot in una sua *Biographie ardennaise*, Paris 1830, vol. 1, p. 62 e nota.

e futuro «avversario» Denis Diderot (Langres, 5 ottobre). Di entrambi, dunque – accomunati quanto meno dall'essere provinciali di modeste origini poi inurbati con diverso successo nel mondo parigino – ricorre nel 2013 il tricentenario della nascita.

E certo l'antagonismo reciproco, anche se in forme tutto sommato non eclatanti (almeno da parte di Batteux) e pur nella evidente differenza d'ingegno e di carattere, fu uno dei motivi conduttori di un percorso biografico che risulta intrecciato su vari piani e che qui non possiamo ricostruire nelle sue particolarità. Basti dire che la brillante carriera accademica di Batteux – che nell'autunno del 1750 ottenne la cattedra di filosofia greca e latina al Collège Royal (considerato al tempo il primo d'Europa) e che divenne poi membro dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1754) e infine dell'Académie Française (1761) – fu agevolata, più o meno direttamente, non solo da esponenti molto in vista del partito conservatore come il citato abbé d'Olivet, il conte d'Argenson (il ministro e segretario di Stato che aveva fatto imprigionare Diderot a Vincennes, poi caduto in disgrazia nel 1757), l'antienciclopedista abbé de Saint-Cyr, il principe di Condé, il Signor di Moncrif (che del d'Argenson era stato segretario), ma anche da qualche accademico più defilato ma prestigioso come il fisiocrate François Quesnay. In definitiva, nel gioco duro e complesso degli schieramenti politico-accademici e delle connesse violente diatribe culturali e filosofiche dell'epoca, Batteux appare piuttosto, per un verso, come una pedina condizionata dall'autoritario *patronage* del d'Olivet e, per l'altro, come una comoda testa di turco contro cui si poteva esercitare il *persiflage* di Diderot e dei suoi amici. Naturalmente occorre riconoscere che Batteux, a sua volta, ricavò qualche vantaggio da questa situazione, ed è pur vero che nella stessa primavera del 1746 in cui uscì il suo trattato più noto egli pubblicò anche, quasi in contemporanea, un *Parallèle de la Henriade et du Lutrin* nel quale, facendo mostra di elogiarne l'opera di Boileau, non solo di fatto prendeva di mira puntigliosamente il poema epico di Voltaire, ma per giunta, in una *Épître* premessa al testo, accusava quest'ultimo senza mezzi termini di aver tramato per cercare addirittura di impedire la pubblicazione del *Parallèle*. «Il y a trois mois qu' [il] auroit dû paroître, mais l'espèce d'inquisition que vous venez d'établir dans la Librairie – accusa Batteux rivolgendosi direttamente a Voltaire – en a retardé l'impression»¹³. Non è difficile immaginare che un attacco così esplicito che toccava tanto il poeta epico che il paladino della libertà non poteva non lasciare il segno, anche perché sferrato, con singolare coincidenza, e da un protetto del d'Olivet, proprio nel preciso momento in cui il grande illuminista, col favore della Pompadour, finalmente riusciva a ottenere il sospirato seggio all'Académie Française (dove il 9 maggio 1746 fu accolto dallo stesso d'Olivet che, come si è detto, era stato un suo antico maestro). Com'era inevitabile Batteux «s'attira la haine de Voltaire»¹⁴, e d'allora in poi si trovò invischiato in una sorta di guerriglia piuttosto dura con Diderot e con quasi tutto lo schieramento progressista sia sul piano critico e della produzione saggistica che sul piano ideologico e delle contese accademiche per la conquista di questo o quel posto resosi di volta in volta vacante. Così, se Batteux pubblicava le sue *Lettres sur la phrase* (1747-48) Diderot replicava con le *Lettres sur les sourds* (1751); se il secondo scriveva per l'*Encyclopédie* l'articolo «Épicurisme» (1755) il primo pubblicava *La Morale d'Épicure tirée de ses propres écrits* (1758); se questi si cimentava in una sorta di manuale di storia della filosofia, *Histoire des causes premières* (1769), quello lo accusava di essere un filosofo d'accatto. Tuttavia è sui giornali letterari dell'epoca che i giudizi su Batteux diventarono via via sempre più taglienti e quasi offensivi a mano a mano che egli pro-

¹³ Batteux, Ch., *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, s.l. [Paris] 1746 (pag. fuori numeraz.).

¹⁴ Cito dalla biografia di Batteux nel sito ufficiale dell'Académie Française.

grediva nella sua carriera fino all'acme dell'ammissione nel 1761 all'Académie Française, in piena e aperta battaglia fra gli opposti schieramenti¹⁵. Se il *Journal des Sçavans* manteneva un certo distacco critico e *L'Année littéraire* di Fréron appariva moderatamente favorevole a Batteux, le critiche più feroci si potevano leggere sui fogli della *Correspondance littéraire, philosophique et critique* di Grimm e Diderot. Ecco un piccolo, ma significativo florilegio:

[15 juin 1758, a proposito della citata *Morale d'Épicure*] Ce qui a le plus nui à M. l'abbé Batteux, c'est une espèce d'incertitude qui règne dans tout son livre. On ne sait trop quel est son but; il ne voudrait se brouiller ni avec les dévots ni avec les philosophes; les uns persécutent et font du mal, les autres font passer pour imbecile: le choix est embarrassant¹⁶.

[15 déc. 1764, a proposito di un'edizione francese delle *Fables* di Lessing] M. Lessing a beaucoup d'esprit, de génie et d'invention; les dissertations dont ses fables sont suivies prouvent encore qu'il est excellent critique. On ne lui a reproché ici que de s'être un peu trop étendu à réfuter M. l'abbé Batteux, qui n'est pas un écrivain assez estimé pour qu'on s'y arête longtemps...¹⁷

[15 déc. 1764, a proposito dell'uscita dei *Principes de la littérature*, 5 voll.] M. l'abbé Batteux est un bon littérateur [...], sans goût, sans critique et sans philosophie; a ces bagatelles près, le plus joli garçon du monde¹⁸.

[1^{er} janvier 1769, a proposito dell'uscita dell'*Histoire des causes premières*] J'observe aussi a M. l'abbé Batteux que, quand on a pris en ce monde un habit d'arlequin quelconque, chamarré ou uni, rouge ou noir, à petit collet ou à fraise, il faudrait se départir une fois pour toutes de toute discussion en matières philosophiques, parce qu'il est impossible qu'on parle de bonne foi et selon sa conscience; et un écrivain de mauvaise foi est d'autant plus odieux que rien ne l'obligeait de rompre le silence¹⁹.

[juillet 1772, Luigi xv ha appena assegnato una pensione di duemila lire a Batteux] [...] personne ne pouvait être tenté de prendre pour modèle M. l'abbé Batteux, qui passait depuis longtemps pour un homme double, faux, intrigante et hypocrite du premier ordre²⁰.

Quell'appellativo riferito a Batteux, *hypocrite*, è assai rivelatore: lo si ritrova, infatti, anche nel postumo *Le Neveu de Rameau* di Diderot. A questi attacchi l'autore dei *Beaux-Arts* non reagì mai direttamente; solo in un suo testo autobiografico redatto qualche tempo prima di morire a guisa di testamento spirituale, e pubblicato anch'esso postumo, confessò di aver evitato «les Philosophes à la mode» volendo essere filosofo a modo suo; e inoltre, di aver considerato per decenni come «le plus grand malheur» della sua vita l'essere in debito col d'Olivet e quindi nella condizione di dover subire la sua «dureté naturelle», la sua «morosité de vieillard», e un certo «empire tyrannique qu'il avoit usurpé» su di lui in virtù dell'appoggio accademico concessogli²¹.

¹⁵ In realtà, Batteux fu battuto una sola volta: nel 1772, alla morte di Duclos, fu candidato dal partito religioso alle funzioni di Secrétaire perpétuel de l'Académie contro d'Alembert, ma ottenne solo 10 voti mentre l'enciclopedista ne conquistò 17 (cfr. *ibid.*).

¹⁶ *Correspondance inédite de Grimm et de Diderot...*, Fournier, Paris 1829, p. 110.

¹⁷ *Correspondance littéraire... de Grimm et de Diderot*, ed. cit., vol. iv, pp. 134-135.

¹⁸ *Ivi*, vol. iv, p. 136.

¹⁹ *Ivi*, vol. vi, pp. 119-120.

²⁰ *Ivi*, vol. viii, pp. 31-32.

²¹ Cfr. Batteux, Ch., «Lettre à mes neveux», in *Traité de l'arrangement des mots*, Nyon, Paris 1778, pp. 23 e 25.

3. *Transiti: il nuovo della tradizione*

L'estetica deve a Batteux la costituzione moderna del sistema delle belle arti con tutti i suoi corollari concettuali, ma anche, di conseguenza, il ripensamento innovativo di tutto un linguaggio. L'*esthéticien* non è certo il primo a usare termini come bella natura, belle arti, letteratura, interesse/interessante ecc., ma è il primo a legittimarne la pratica generalizzata. Il significato di questi termini segna in lui il prodursi di una mutazione profonda in cui risiede la sua originalità. Non a caso, ad esempio, J.A. Schlegel, nel tradurre i testi batteuxiani, avverte l'inadeguatezza semantica del termine *Witz* utilizzato dal precedente traduttore Bertram, e decide di rendere il francese *génie* con il calco *Genie* così veicolandone l'introduzione nella cultura di lingua tedesca. Per inciso, l'*esthéticien* fu criticato per aver utilizzato il termine latino *gustus* nell'accezione moderna di «sentimento del bello» estranea al mondo classico²². Ancora: quando Batteux dice «*imitation*» pensa che il termine possa indicare, entro certi limiti, un processo di rappresentazione creativo-espressiva suscettibile di procurare un'emozione. E arriva a credere che se c'è emozione, interesse, «*rapport intime*» con l'opera d'arte, l'emozione in quanto tale è condizione (estheticamente e stilisticamente) necessaria e sufficiente, cosicché le regole diventano sempre meno cogenti sia sul piano produttivo dell'artista di genio, sia su quello fruitivo del pubblico, come anche sul piano più specificamente critico. Se l'artista produce in una condizione di entusiasmo e, da osservatore della natura qual è, prende in considerazione non solo «ciò che è fuori di lui», ma anche «ciò che egli prova dentro di lui», allora davvero «la sua anima passa nelle cose che crea»²³, cosicché per un verso l'oggetto artistico riuscirà a coinvolgere emotivamente il fruitore, e per l'altro il giudizio critico si applicherà sull'opera valutandola in termini di riuscita:

Le poète est créateur, il bâtit un monde sur un point; ainsi peu importe qu'on chante un héros ou un pupitre, mais on a tort si on n'a point réussi²⁴.

Così pure, l'oggetto dell'imitazione creativa, attraverso la mediazione idealizzante del modello interiore, sarà la natura intesa come sorgente di tutte le esistenze (reali o semplicemente immaginarie-possibili). È in questo quadro teorico che si colloca la definizione di *bella natura*, definizione che, malgrado le affermazioni diderotiane, esiste, è posta in chiara evidenza e risulta ben articolata e complessa. Di più: nella seconda edizione (1747) dei *Beaux-Arts* Batteux aggiunge un sottotitolo significativo – *Ce que c'est que la belle Nature* – nel capitolo specifico in cui si trova la definizione nella sua formulazione più esplicita e completa, quasi a rispondere in anticipo alle obiezioni dei suoi critici:

la *belle Nature*, telle qu'elle doit être présentée dans les Arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; c'est le beau. Elle doit flatter notre coeur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre exist-

²² L'accusa di «gallicismo» si trova nel cit. *Éloge* di Dupuy (p. 93) ed è fatta a proposito di un discorso tenuto da Batteux alla Sorbona il 12 agosto 1750: *De gustu veterum in studiis literarum retinendo*. Il gusto, per l'*esthéticien*, è una facoltà naturale, una voce legata intimamente al nostro essere profondo, che sta alle arti come l'intelligenza sta alle scienze; è un *sentiment* che fa avvertire con facilità tutte le gradazioni del bello e del buono.

²³ Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1747², pp. 214 e 34.

²⁴ Batteux, Ch., *Parallèle*, cit., p. 8.

*tence: et c'est le bon, qui se réunissant avec le beau dans un même objet présenté lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre coeur et notre esprit*²⁵.

È su questa sintesi concettuale – che tiene conto di due piani fra loro strettamente correlati (con le rispettive coppie polari: bello e buono, mente e cuore, genio e gusto, perfezione formale dell'oggetto e coinvolgimento emotivo del soggetto) –, che si fonda l'intero sistema estetico di Batteux. Sullo sfondo sta l'utopia neoumanistica dell'*uomo integrale* il cui *bonheur* consisterà nel mettere in azione al tempo stesso, in un fragile equilibrio, razionalità e sensibilità. Nel retroterra immediato di questa concezione troviamo certo Du Bos e Crousaz e Pascal e Nicole, e inoltre la filiera che fa capo a Bouhours, ma senza dover escludere per certi suoi aspetti particolari Boileau, anche se per compiere il suo tentativo Batteux si vedrà costretto a recidere il legame, proclamato dallo stesso Boileau e da tutto il classicismo razionalista, che vincola la bellezza alla verità, affidando quest'ultima al puro intelletto conoscitivo. Superfluo sottolineare, inoltre, la commistione fra motivi di tarda ascendenza cartesiana e motivi chiaramente empiristi. Dunque, se è vero che nella nozione di *belle nature* si intrecciano molteplici fili, è pur vero che al fondo resta una duplicità radicale della nozione, duplicità che ha radici antiche e profonde. «Pour que les objets plaisent à notre esprit – scrive Batteux – il suffit qu'ils soient parfaits en eux-mêmes. Il les envisage sans intérêt [...]. Il n'est pas de même du coeur. Il n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre»²⁶. Si sente, qui, una chiara eco delle parole di Du Bos «Il ne suffit pas que vos vers soient beaux, dit Horace en style de Législateur [...]; il faut encore que ces vers puissent remuer les coeurs». Dunque i prodotti artistici perfettamente eseguiti sul piano formale rischiano di essere «froids et ennuyeux»²⁷. Lo stesso aggettivo è usato da Batteux: un'imitazione che si misuri, come un ritratto, per semplice comparazione col modello è «une imitation froide»; ma le belle arti, per piacere, giacché è questo il loro fine, «ont besoin du suffrage du coeur aussi-bien que celui de la raison»²⁸. Del resto già il filocartesiano Crousaz aveva scritto che «l'idée qu'on attache au mot de Beau est double et c'est ce qui le rend equivoque»²⁹. Quando Batteux scrive che il nostro *bonheur* dipende dalla capacità, anche proprio sul piano estetico, di «assurer le concert» di idee e sentimenti, di *esprit* e *coeur*, onde evitare quella sorta di «guerre intestine» che rischia di avvelenare ogni istante della nostra vita³⁰, è ben consapevole di proporre la ripresa, ma su un terreno propriamente estetico, di un pensiero che è in Pascal:

*Guerre intestine de l'homme entre la raison et les passions. S'il n'y avait que la raison sans passions... S'il n'y avait que les passions sans raison... Mais ayant l'un et l'autre, il ne peut être sans guerre, ne pouvant avoir la paix avec l'un qu'ayant guerre avec l'autre: ainsi il est toujours divisé, et contraire à lui-même*³¹.

Per altro, se ci rifacciamo all'ambiente dei portorealisti, con il quale Pascal aveva, come si sa, un'attiva frequentazione, troviamo una delle possibili radici della teoria batteuxiana

²⁵ Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, cit., pp. 89-90 (corsivi miei).

²⁶ Ivi, p. 118.

²⁷ Du Bos, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Pissot, Paris 1755⁶, vol. II/1, pp. 1-2. Un rinvio identico a Orazio si trova anche in Batteux: «Horace parle en style de législateur, *dulcia sunt*» (*Les quatre poétiques*, Saillant et Nyon-Desaint, Paris 1771, vol. I, p. 78).

²⁸ Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, cit., pp. 114-115.

²⁹ Crousaz, J.-P. de, *Traité du Beau*, L'Honoré, Amsterdam 1715, p. 7.

³⁰ Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, cit., pp. 128-129.

³¹ Pascal, B., *Pensées*, B. 412, ma cfr. anche 413.

na del carattere duplice della *belle nature* in uno scritto attribuito al giansenista Pierre Nicole intitolato *De vera pulchritudine et adumbrata, in qua ex certis principijs, rejectionis ac selectionis Epigrammatum causae redduntur* (1659)³². Tale scritto serviva da introduzione teorica a una raccolta di epigrammi, per la maggior parte di autori latini, predisposta (da Lancelot principalmente) per fini didascalici³³: insomma, Nicole intendeva motivare nella sua breve *Dissertatio* introduttiva i criteri «estetici» che avevano presieduto alla scelta degli esempi, criteri tanto più necessari in una materia (gli epigrammi di Catullo, Marziale ecc.) così moralmente delicata. Di fatto, per «ricondurre a principi», per giunta «certi», tali criteri si rendeva necessaria l'identificazione definitiva della «vera bellezza» di contro alla bellezza *adumbrata*, ossia inautentica, falsa, vana, fittizia... Abbiamo così una contrapposizione caratterizzata da due ordini di qualificativi propri della *pulchritudo*: «vera et solida» da un lato, «falsa et ementita [menzognera]» dall'altro. Ed è contrapposizione tale che non può essere sciolta basandosi su quel «non so che» in cui si concreta il sentimento di piacere («nescio qua voluptate», dice Nicole) con cui si usa identificare la bellezza. Nessuna regola sarebbe più incerta e fallace di questa, giacché «nihil tam deformis est, quod non alicui placeat; nihil contra tam undique pulchrum, quod non alicui displiceat»³⁴. Non c'è niente di così brutto che non piaccia a qualcuno e per converso niente di così perfetto, fosse pure di Virgilio, che non dispiaccia a qualcun altro. Nicole – è questo il nucleo centrale della sua argomentazione – ritiene vera e autentica sul piano razionale solo quell'idea di bello («pulchritudinis species») che, riconducendoci alla natura («nos ad naturam deducet»), mostra di innescare contemporaneamente un duplice rapporto: a) con la natura della cosa e b) con la nostra natura («et id generatim pulchrum esse decernet, quod tum ipsius rei naturae, tum nostrae etiam conveniat») ³⁵. Ora – è questo il punto per noi più interessante – scopriamo che nei *Beaux-Arts* Batteux non solo cita proprio questo passo della *Dissertatio* (con lievi modifiche, e indicando la fonte), ma per di più, molto significativamente, lo colloca nel contesto di una definizione sintetica della *belle nature* che anticipa di qualche pagina quella, più esauriente e complessa, riportata da noi sopra:

la *belle Nature* est, selon le Goût, celle qui a 1°. Le plus de rapport avec notre perfection, notre avantage, notre intérêt. 2°. Celle qui est en même-temps la plus parfaite en soi. Je suis cet ordre, parce que c'est le Goût qui nous mène dans cette matière: *Id generatim pulchrum est, quod tum ipsius naturae, tum nostrae convenit*³⁶.

Del resto, e per inciso, l'idea della duplicità della bellezza era sostenuta da una lunga tradizione cristiana, con riferimento inevitabile anche, e fra l'altro, a una questione di natura teologicamente delicata riassumibile nel titolo: *de pulchritudine Deiparae Virginis*. Come affermava Gregorio Nazianzeno (*orat.* 31), «*Duplex est pulchritudo, altera corporis, altera multo praestantior, animi*». Dunque, secondo il giansenista Nicole, essendo la nostra natura allo stesso tempo spirituale e corporale, ossia costituita di un'anima e di un corpo provvisto di sensi, ne deriva che ciascun senso risulta affetto da inclinazioni e repulsioni, e questo spiegherebbe perché certi colori o certi suoni piacciono più di altri,

³² In Nicole, P., *La vraie beauté et son fantôme*, ed. critica a cura di B. Guion, Champion, Paris 1996.

³³ *Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus, tum recentioribus Poëtis accurate decerptus ecc.*, Parisiis 1659.

³⁴ Nicole, P., *La vraie beauté*, cit., p. 52.

³⁵ Ivi, p. 54.

³⁶ Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, cit., p. 81. Mi riservo di ritornare più distesamente in altro luogo su tutta la questione qui affrontata.

o certe cose dilettono o meno l'anima a seconda che siano concordanti o no con le sue disposizioni. Nell'eloquenza, ad esempio, si dirà davvero bello quel discorso nel quale suoni, parole e idee si accorderanno tutti insieme «cum duplici illa natura», delle cose stesse e nel contempo dei nostri sensi e della nostra anima. Viene inoltre sempre ribadito che la bellezza risiede in un accordo (*consensio*) con la natura in vista di una condizione armonica, che Nicole rende con termini come *concordia* o *concentum* (fra parole, cose, suoni ecc. e la natura «*humanae mentis*»). Certo, questo ricercato equilibrio deve scontare il fatto che la nostra natura è un composto di forza e di debolezza (come sostiene Pascal e come dirà anche Batteux) e da ciò deriva quel certo gusto delle variazioni nella musica, e non solo. Il *gusto*, a sua volta (come Nicole concepirà in seguito e come sarà pure in Batteux), è un' *impressione viva e sottile* che, al di sopra di ogni *regola oscura e morta*, e al di là di ogni ragionamento astratto e metafisico, ci fa percepire immediatamente difetti e bellezze di un'opera poetica³⁷.

Malgrado non manchino incertezze e confusioni determinate anche dalle contrapposizioni e dagli sdoppiamenti che parzialmente si intersecano in ordine alla nozione, appunto, di natura (delle «cose», dell'anima, dei sensi nella loro varietà ecc.), credo sia riconoscibile nella *Dissertatio* di Nicole la presenza di alcuni spunti significativi a cui Batteux sembra aver attinto rielaborandoli poi, e rifondendoli, assieme ad altre nozioni essenziali come quella di *intérêt*, nella definizione densa e originale di *belle nature*. Per altro Batteux, pur partendo da valutazioni analoghe a quelle di Pascal circa il conflitto interiore fra passioni e ragione, ribalta il pessimismo spiritualistico del giansenista e prospetta una possibile ricomposizione dell'integralità della natura umana praticabile proprio sul terreno estetico, in qualche modo collocandosi nella prospettiva di quel Rousseau che, sia pure riflettendo alla difficile conciliazione, in un diverso contesto, tra la dimensione dell'«uomo solitario» e quella del «cittadino», afferma: «Se riuscirete a eliminare questa duplicità renderete l'uomo tanto felice quanto può esserlo»³⁸.

In conclusione, crediamo che Batteux abbia incarnato, con più lucidità e organicità di molti altri autori dell'epoca, il tentativo di istituire e sistematizzare il campo estetico in senso moderno portando all'estremo la tensione lacerante e al tempo stesso il legame irrimediabilmente attrattivo fra il portato della tradizione, riletta nei suoi aspetti più vitali, e le presentite urgenze del nuovo.

³⁷ Cfr. Nicole, P., *Préface du Recueil de poësies chrétiennes et diverses* (1671), in *La vraie beauté*, cit., pp. 144-145. L'attribuzione di questo testo a Nicole, del tutto plausibile, è stata confermata di recente da J. Brody e B. Guion.

³⁸ Rousseau, J.-J., *Frammenti politici*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972, p. 664.

LE RAGIONI DELL'ESTETICA

Carmelo Calì

Alla base del valore c'è, come sempre, la vita.

E. MIGLIORINI

È attraverso la storia che passa la strada per l'estetica.

W. TATARKIEWICZ

Introduzione

«Bisogna essere stati giovani studiosi di estetica negli anni Sessanta per capire davvero quanto deve a Ermanno Migliorini l'estetica italiana del secondo Novecento»¹: così Luigi Russo inizia la sua ricostruzione del significato della ricerca di Migliorini, della quale evidenzia il radicamento nella viva pratica dell'esperienza della critica e delle arti, il carattere «inattuale» degli esordi, la severità filosofica, l'impegno nel «rigore formalizzante, desueto nella cultura italiana».

In questo scritto, proverò a ricostruire i riferimenti del lavoro di Migliorini per rendere omaggio alla ricerca di Luigi Russo non solo rievocando una figura a lui cara, bensì provando a specificare quella che mi è parso ravvisare come una sorta di matrice comune dalla quale deriva uno degli importanti risultati della sua attività di ricerca e di magistero.

La forma del valore: logica ed estetica

È noto che il rigore logico della ricerca di Migliorini deriva dal suo interesse per l'impostazione logica e scientifica della filosofia che ha caratterizzato la cosiddetta scuola polacca di filosofia e di logica. Poiché la logica è parte della sostanza stessa della ricerca di Migliorini, è utile ricordare che tale impostazione è comune a un settore della cultura filosofica e scientifica mitteleuropea che è ormai d'uso denominare «scuola austriaca».

Smith riassume nei seguenti punti i tratti caratteristici della filosofia e della scienza della «scuola austriaca» che con Brentano e allievi si intreccia con Mach, Boltzmann e il neopositivismo viennese, mentre tramite Twardowski si collega alla scuola di filosofia, matematica e logica di Leopoli-Varsavia²:

1. la stretta connessione tra filosofia e scienza (fisica, matematica, psicologia) sia nella versione del riduzionismo fenomenalista o fisicalista sia nella versione della tesi dell'unità di metodo che dalla scuola di Brentano passa, tramite Stumpf, alla psicologia della *Gestalt*;

¹ Russo, L., «Migliorini: estetica e storia dell'estetica», in *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, Aesthetica Preprint n. 59, Palermo 2000, pp. 9-14: p. 9.

² Smith, B., «Austrian Philosophy and the Brentano School», in *Austrian Philosophy. The Legacy of Franz Brentano*, Open Court Publishing Company, Chicago-La Salle (Illinois) 1994, pp. 7-36, p. 27; Id., «Why Polish Philosophy Does Not Exist», in Jadacki, J., Psniczek, J. (a cura di), *The Lvov-Warsaw School: The New Generation*, Rodopi, Amsterdam, pp. 19-39, p. 25. Per una ricostruzione della scuola polacca, cfr. Coniglione, F., Poli, R., Wolenski, J., *Polish Scientific Philosophy: The Lvov-Warsaw School*, Rodopi, Amsterdam, 1993; Kijana-Placek, K., Wolenski, J. (a cura di), *The Lvov-Warsaw School and Contemporary Philosophy*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1998.

2. la favorevole inclinazione verso una filosofia dal basso che non prescindia dal rigoroso esame dei casi particolari e degli esempi individuali, così come affiora nella ricerca degli empiristi inglesi;
3. l'interesse per l'analisi del linguaggio per (3.1) individuare gli usi linguistici ingiustificati cui spesso si devono problemi e fraintendimenti; (3.2) costruire uno strumento adeguato per assicurare una espressione chiara, concisa e accurata ai concetti della teoria;
4. il rifiuto per la filosofia kantiana in favore di (4.1) un'interpretazione dell'*a priori* in senso affine alla fenomenologia e alla psicologia gestaltista, (4.2) un interesse per la struttura ontologica degli oggetti e della realtà dell'esperienza;
5. l'interesse per la relazione tra fenomeni *macro*, come quelli dell'etica e delle scienze sociali, e i fenomeni mentali o i fenomeni *micro* che è possibile scoprire associati a questi, senza però che ciò comporti necessariamente una qualche forma di riduzionismo.

I punti qui elencati non solo documentano in che misura tale impostazione di ricerca giunga fino a Migliorini³, quanto soprattutto mostrano altrettante caratteristiche condivise della sua riflessione sull'estetica sollecitata dalle «domande necessarie alle quali non si trovava una sufficiente risposta» di cui Russo offre un significativo campione⁴. Conformemente ai punti summenzionati, l'interesse di Migliorini si rivolgeva innanzi tutto a una chiarificazione delle questioni, grazie al rigore e alla precisione forniti dal linguaggio formale, necessaria per ricavare una risposta tramite l'analisi dei fenomeni specificabile in una serie indefinita di casi concreti e individuali che Migliorini ricava dalla storia dell'arte e dalla critica.

Non è quindi una coincidenza che l'analisi del giudizio di valore coincida con la ricostruzione della sua forma logica sulla base del sistema formulato da Kalinowski⁵. In base a una precedente analisi del significato di ampi campioni di enunciati del linguaggio ordinario e specialistico, questi elaborò un sistema centrato sull'intuizione che sussistano delle relazioni tra i fenomeni normativi, esprimibili in proposizioni che vertono su oggetti quali norme e azioni, che possono essere catturate dalle formule di un linguaggio astratto in cui esse assumono un ordine. Le relazioni esprimono obbligo, permesso, proibizione e indifferenza, i componenti delle formule che le rappresentano sono definiti in un'apposita tavola di valori di verità in ragione dell'accettazione del valore espresso dalla norma considerata. L'intuizione di Kalinowski è di considerare le proposizioni normative un caso della nozione di categoria semantica elaborata da Lesniewski in riferimento alla teoria della III e IV *Ricerca Logica* di Husserl⁶. Un'espressione dotata di significato deve costituire un'unità di significato, vale a dire un'intero grammaticale che soddisfa delle regole di sostituzione. Nella forma «S è p» la sostituzione ammessa dalle categorie semantiche dei simboli a sinistra e destra del predicato consente di formare «Questo oro è blu» o «questo albero è verde». In entrambi i casi si avrà una proposizione sensata, sebbene falsa nel primo caso e vera nel secondo, a differenza di quanto accade con la sostituzione non ammessa «Questo è più grande di piove» o, per ricorrere a un esempio di Husserl, «verde è o».

Una proposizione per essere vera o falsa deve essere ben formata e sensata, quindi deve innanzi tutto distinguersi da una semplice collezione di termini adiacenti essendo

³ Migliorini, E., *Critica, oggetto e logica*, Il Fiorino, Firenze 1968; Id., *Lo scolabottiglie di Duchamp*, Il Fiorino, Firenze 1970.

⁴ Russo, L., «Migliorini: estetica e storia dell'estetica», cit., p. 9.

⁵ Kalinowski, J., «Theorie des propositions normatives», *Studia Logica*, I, 1953, pp. 113-182.

⁶ Id., «Norms and Logic», *The American Journal of Jurisprudence*, 1973, pp. 165-197.

un intero i cui componenti si connettono secondo la forma della categoria di appartenenza. Una proposizione normativa dotata di significato che sia anche materialmente adeguata sarà vera se e solo se sostituisce correttamente i termini della relazione tra norma e azione e se e solo se tale relazione soddisfa la valutazione del valore della norma da parte dell'agente in accordo alla tavola dei valori di verità

Kalinowski formula dunque due sistemi K_1 e K_2 . Il primo contiene assiomi, definizioni e regole del calcolo da cui derivare le tesi del sistema. Il secondo contiene K_1 assieme a formule di appartenenza a una classe e quantificatori. Caratteristica poi del sistema a differenza di altri in competizione è che il calcolo ammette variabili per agenti, azioni, qualità individuali e casi particolari presi a esempio.

Per Migliorini, il sistema di Kalinowski consente di ricostruire il modo in cui le azioni di un agente sono giustificate da una norma così come i giudizi singolari della critica su un'opera presa a esempio esibiscono le ragioni che connettono la valutazione con l'oggetto, in modo da poter riscontrare errori, ricostruire le implicazioni, chiarirne le argomentazioni senza rinunciare alla varietà dei valori e dei loro gradi di accettazione.

Migliorini avverte che la richiesta della ricostruzione del senso della proposizione valutativa della critica in un sistema formale è un'ideale nomologico sfidato dai *readymades* e da molte altre opere contemporanee che si propongono di sottrarre alla critica le proprie ragioni⁷. Egli sostituisce al sistema di Kalinowski la ricostruzione delle condizioni di accettazione del valore di Rescher in grado di fornire uno schema formale per l'analisi del valore di Moore⁸. Per Moore l'intuizione del valore è immediata, tale che per ogni A con le proprietà X, Y, Z il fatto che abbia il valore G deve essere constatato direttamente, caso per caso, sebbene per qualsiasi due oggetti con uguali proprietà X, Y, Z non si dia che G e $\neg G$. Nella ricostruzione di Migliorini, la tesi di Moore che qualcosa ha valore solo se è evidente e che la dipendenza da altre proprietà non è condizione di evidenza è un modello adeguato a rappresentare l'attribuzione arbitraria di esteticità o artisticità a oggetti di arte contemporanea, il cui significato incorpora l'intento di sfuggire alle argomentazioni consolidate del discorso accademico e critico⁹. Per Migliorini, gli schemi sulle condizioni logiche di accettazione del valore di Rescher sono adeguati a esprimere questo stato di cose. Il primo schema richiede solo l'accettazione del valore di p per evidenza, con p sostituibile dalla proposizione «l'oggetto A ha valore G » in relazione con il soggetto x . L'accettazione della singola p ammette solo l'evidenza di p ed esclude ogni connessione con altre proposizioni e ogni calcolo argomentativo. Il secondo schema mostra il carattere vincolato della razionalità dell'accettazione. L'accettazione del valore per evidenza immediata non ammette: (a) l'implicazione dalla non accettazione di G all'accettazione di G , per indifferenza o ignoranza; (b) l'accettazione di q per semplice implicazione da p , perché condizione necessaria è che q sia una credenza esplicita di x ; (c) l'accettazione per equivalenza di p e q , perché essa può non essere nota; (d) la non accettazione di q per incompatibilità tra l'accettazione di p e $\sim q$. Queste deviazioni dalla logica ordinaria caratterizzano una razionalità dell'accettabilità intuitiva: l'accettabilità mediata di proposizioni assiologiche è soddisfatta se e solo se p non è auto-contraddittoria; p è derivabile per «conseguenza ovvia» dalle conclusioni di q e r , vale a dire con un n piccolo di passaggi là dove la relazione di conseguenza non è transitiva. Migliorini ritiene che questo schema catturi la razionalità dell'attribuzione e riconoscimento ordinari del valore che richiedono un con-

⁷ Migliorini, E., *Lo scolabottiglie di Duchamp*, cit.

⁸ Rescher, N., *Topics in Philosophical Logic*, Springer, Dordrecht 1968.

⁹ Per la necessaria limitazione di questo intento si veda Migliorini, *Lo scolabottiglie di Duchamp*, cit., pp. 185 sgg.

trollo dell'evidenza per ciascun passaggio argomentativo rispetto la forma e il contenuto delle proposizioni. Il terzo schema coincide invece con le regole di qualsiasi sistema logico non vincolato.

Secondo Migliorini, in conclusione, l'attribuzione e il riconoscimento di valore estetico-artistico per l'arte contemporanea assume significato dalla congiunzione del primo e del secondo schema. Una analisi semantica, secondo il modello di Carnap, dell'accettazione da parte di un x concreto di una proposizione assiologica relativa a un'opera mostra¹⁰: (I) la connessione tra valore G e oggetto o ; (II) la conseguente presentazione di o come caso concreto di proprietà o esempio di una classe; (III) il rinvio per intensione o estensione a una assiologia formale (regole di valutazione) e materiale (fenomenologia delle qualità istanziabili nei casi e arbitrariamente riproducibili negli elementi della classe). L'analisi semantica mostra una reciproca integrazione tra il primo e il terzo schema, tra caso concreto e ragioni tramite un nesso sempre possibile di evidenza e ragioni.

In questo modo, la ricostruzione della forma del valore estetico-artistico di Migliorini consente di derogare da un ideale nomologico come fonte del significato del valore in favore della varietà della libera iniziativa di proposta o ascrizione di valore che l'arte contemporanea spinge fino all'arbitrio, in modo però da ancorare l'accettazione del valore alla possibilità di dare e riconoscere ragioni che è possibile condividere perché dotate di una propria forma logica.

La varietà di valori e ragioni attraverso la storia

Nell'analisi delle condizioni di scientificità della storia dell'estetica, Russo ha distinto due approcci, storico e teorico, con implicazioni storiografiche ed epistemologiche diverse per l'estetica¹¹. Essi giustificano criteri diversi per selezionare i fatti culturali con cui si stipula di far coincidere la storia della disciplina, per orientare la decisione sulla natura della disciplina ovvero sul suo inizio e la sua evoluzione, per giustificare l'identità della disciplina così stabilita con conseguenze notevoli sull'ammissione di fenomeni estetici e artistici proposti come base per determinare il dominio della disciplina e, generalizzando, sulle potenzialità epistemologiche della disciplina stessa.

Dotati di autonoma legittimità, se modello storico e teorico interagiscono in mutua cooperazione, ne deriva l'acquisizione di un rigore metodologico che consente sia il riconoscimento di una varietà di fatti, che non è possibile comprimere in un unico paradigma storiografico, sia la scoperta di una varietà di fenomeni e analisi che non possono che arricchire la ricerca estetica. Tuttavia, la tacita o programmatica selezione di un criterio storiografico o di una verità concettuale data per dimostrata causano una ricostruzione parziale, quando non falsificata dai fatti esclusi o non riconosciuti come rilevanti, che si accompagna a paradossi o errori concettuali che gravano sulle potenzialità teoriche della disciplina, come dimostra l'analisi dei casi storiografici di Zimmerman e, in modo esemplare, di Croce. Se la storiografia si trasforma in

ricerca che non mira alla conoscenza dei fatti teorici avvenuti nella storia, bensì al conseguimento della, anzi: di una, o meglio: della propria, verità disciplinare [...] l'atto storiografico viene piegato a compiti di servizio strettamente funzionali alla finalità teorica perseguita [...],

¹⁰ Carnap, R., *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, University of Chicago Press, Chicago 1956², tr. it. *Significato e necessità*, La Nuova Italia, Firenze 1976.

¹¹ Russo, L., *Una storia per l'estetica*, Aesthetica Preprint n. 19, Palermo 1988.

al momento in cui la storia consegue la sua pienezza disciplinare accertando la presenza del proprio oggetto tematico, essendo questo analizzabile solo in termini epistemici, svapora [...] la sua storicità¹².

Esempio di cooperazione tra storiografia e teoria diviene Tatarkiewicz per il rigore con cui la ricostruzione storica è sorretta dal rigore logico inteso come capacità di trovare ordine nella varietà dei fatti e di isolare un nucleo di significato che, valido di per sé, richiede di essere riferito ad altro¹³. La stessa distinzione tra nome, concetto, referente, impiegata per liberalizzare le ragioni della storia dell'estetica senza rinunciare alla possibilità di dare delle definizioni – una volta specificata la forma più adeguata alle proprietà dei fenomeni da definire – richiama le distinzioni concettuali di Twardowski e della scuola di Leopoli, in cui egli si formò dal 1915 al 1919, di quella impostazione a cui già Migliorini aveva attinto per salvare la varietà di ragioni e la razionalità della valutazione estetico-artistica (si confrontino i caratteri dell'opera storiografica di Tatarkiewicz con i punti 2, 3 e 5 dell'elenco di Smith).

La distinzione di Tatarkiewicz consente alla ricerca storiografica di documentare e acquisire la varietà di fenomeni, ragioni e valori che richiedono un impegno epistemologico all'altezza di tutte «le denominazioni, concetti, teorie [...] verità particolari con le quali i singoli soggetti 'portatori di esteticità' variamente interpretano in valenza speculativa il loro ruolo epocale»¹⁴.

In altre parole, invece di «una fine in nome dell'inizio», motto che condensa i paradossi della teoria della storia dell'estetica di Croce, un impegno a ritrovare le ragioni dell'estetica nella vita alla base del valore.

¹² Id., «Postfazione» a W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 2006⁶, pp. 379-382: pp. 384, 385.

¹³ Tatarkiewicz, W., *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975; tr. it. *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 2006⁶.

¹⁴ Russo, L., «Postfazione», cit., p. 388.

JOEL-PETER WITKIN: UN'ESTETICA DEL FREAK

Francesco Paolo Campione

Possiamo dunque dire che Damien Hirst gioca con la morte, von Hagens la manipola, Witkin la traduce in un perturbante oggetto artistico.

LUIGI RUSSO, lezione di estetica, 16 gennaio 2013

Qual è il limite dello sguardo, cosa è sostenibile dalla vista che in un medesimo tempo la coscienza sia in grado di assorbire senza danno? La risposta è probabilmente racchiusa nella sua stessa tautologia: l'occhio arriva là dove s'inoltra la sua capacità di sostenere l'oggetto della sua esperienza, e molti indizi fanno credere che questa capacità non abbia un confine designato. Diversamente, non c'è spettacolo che il gusto non possa attingere e l'ipotetica linea di separazione tra il guardabile e l'osceno è di fatto irrilevabile. La sensazione vulgata è insomma che l'orizzonte lontano della bellezza digradi in un controvalore che l'inflazione estetica scredita sempre di più.

In verità la storia ha tramandato un artificio di larga fortuna, ma probabilmente – in quanto scappatoia concettuale – del tutto apocrifo. È l'«invenzione» che ha preteso la centralità del bello nel dominio della riflessione estetica e delle pratiche artistiche, persino laddove la teoria (e ciò sarà solo alla metà del Settecento) non aveva ancora ratificato la sodalità fra due concetti – arte e bello – nati in due emisferi separati. Ma usciti dal cono d'ombra di Baumgarten, Batteux e Winckelmann ci si accorge che la bellezza nelle arti ha rivestito un ruolo fatalmente minoritario, un'eccezione precaria: l'uomo tende naturalmente al bello, ma desidera l'orrore. Affermare dunque che l'arte contemporanea, in opposizione a secoli di callocrazia, abbia rovesciato la polarità estetica in favore del brutto è non solo una constatazione incompleta, ma anche in larga misura errata. La linea genetica delle espressioni figurative, anche dove abbia privilegiato la proporzione e la norma come direttrici del suo sviluppo, ha sempre attraversato i territori del disgusto.

L'opera fotografica di Joel-Peter Witkin¹ dimostra, con l'evidenza persino mostruosa della tecnica, questo paradosso: l'arte non ha mai cessato di perseguire il deforme, l'inguardabile, il repellente e di questa vocazione l'epoca attuale lungi dall'essere espressione è piuttosto depositaria. Pochi artisti al pari del fotografo americano denunciano la loro modernità con mezzi espressivi altrettanto desueti. E non solo perché chi guardasse per la prima volta i suoi scatti crederebbe di trovarsi al cospetto di dagherrotipi lisi dal tempo e dall'obsolescenza. Nelle fotografie di Witkin risorge una specie di classicismo impuro nel quale i fantasmi di secoli d'ispirazione persistono come presenze angosciose, e in questi raccapriccianti *tableaux vivants* sembra precipitare in una forma iconica tutto il repertorio d'idee dell'estetica e dell'arte attuale: lo statuto dell'immagine, il rapporto tra estetica e scienza evoluzionistica, la rappresentazione della morte, l'ossessione del sesso e della religione, l'attualità della bellezza.

¹ Su Joel-Peter Witkin (New York, 1939), cfr. Celant, G., *Witkin*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello, Museo d'arte contemporanea, 1995), Charta, Milano 1995; Borhan, P., Witkin, J.-P., *Disciple & Master*, Fotofolio, New York 2001; Faccioli, D., *Joel-Peter Witkin*, Photology, Milano 2007; Witkin, J.-P., Parry, E., *Joel-Peter Witkin*, Delpire, Paris 2012.

A esergo di *Model at the end of art, art school* (2009) una delle sue composizioni fotografiche, peraltro tra le meno conturbanti, Witkin pone un verso di *Ninth Philosopher's Song*, una poesia di Aldous Huxley tratta dalla raccolta intitolata *Leda*: «La bellezza rappresenta una via di fuga per taluni / che traggono la loro gioia dal guardare / le natiche sgargianti di un babbuino / o tramonti autunnali che muoiono dolcemente»². Cosa differenzia due oggetti estetici dai colori in tutto simili, perfetti nelle loro forme naturali eppure concettualmente e funzionalmente lontanissimi? Probabilmente nulla. È più facile anzi identificare ciò che li accomuna, poiché il deretano accesamente rubizzo può farsi l'oggetto attrattivo in grado di propiziare l'atto di propagazione della specie di quei primati, il tramonto lo spunto per la continuità di una certa poesia, fosse pure all'insegna di un crepuscolarismo estenuato. In entrambi è il piacere del soggetto a ricomporre il sinolo estetico tra i due estremi.

Il bello e il brutto, il bello nel brutto, il bello del brutto – tre endiadi che pure ci appaiono le marche distintive di molta arte presente – sono piuttosto la sopravvivenza di tendenze antichissime che non hanno mai cessato di esercitare il loro dominio. In fondo la fotografia di Witkin non è che la messa in scena di tutta la storia dell'arte occidentale, in una teatralità ora bizzarra, ora arguta, ora orrenda. «Witkin – osserva Eugenia Parry – guarda alla storia dell'arte come a un patrimonio vivente. È una risorsa di cui egli si sente parte, e si nutre di essa. Egli studia il modo con cui i grandi maestri raccontavano le antiche storie, e le reinventa come faceva Brueghel. Le sue reinterpretazioni sono come alchimie nelle quali gli elementi mutano dallo stato di vapore a quello fluido, a quello solido e viceversa. Forze paradossali che uniscono, spesso attivano, e sono attivate da quelle susseguenti»³.

Proprio in virtù di questo richiamo irrefutabile alla tradizione, l'opera del fotografo americano ci pare un reagente efficace per saggiare la costruzione concettuale della neoestetica disegnata da Luigi Russo. L'orizzonte neoestetico che con ardita e in pari tempo acuta mossa interpretativa propone il maestro dell'estetologia contemporanea, se da un lato guarda alla riflessione dell'ultimo trentennio (e alle pratiche artistiche che vi sottendono) come epifanie di una crisi epocale, dall'altro offre una lente sorprendente per guardare all'oggi: i classici del Settecento (e tra essi due poli di maggiore forza magnetica sul presente, gli estremi cronologici di Du Bos e Alison) come latori di modelli ermeneutici della più grande attualità⁴. A ben guardare, quel verso di Huxley tradotto in immagine da Witkin sembra attualizzare il dettato dubosiano della necessità di una «via di fuga» alla noia, il vero orrore per l'uomo della modernità. Lo shock visivo assurgo così a fattore consustanziale all'esperienza sull'immagine. Nel raccontare la propria tecnica, in un'accentuazione di elementi mistici e alchemici che ne trasfigura il ruolo in quello di un sacerdote o un demiurgo, il fotografo spiega l'effetto delle sue composizioni in un vero e proprio sconvolgimento della stabilità omeostatica di chi guarda: «con l'uso estetico degli agenti chimici, che a volte impiegano giorni per portare a termine il loro effetto, espando l'impatto viscerale che dapprincipio è avvenuto davanti alla macchina fotografica»⁵. Le fotografie di Witkin *vogliono* essere un pugno allo stomaco. Ma cosa c'è di nuovo in esse, cosa che le arti non abbiano già frequentato?

² Huxley, A., «Ninth Philosopher's Song», in *Leda* (1920), vv. 9-13.

³ Parry, E., «Fool for Christ», in Witkin, J.-P., Parry, E., *Joel-Peter Witkin*, cit., p. 247.

⁴ Per il modello interpretativo proposto da Luigi Russo, cfr. Id., «Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica», in Giordanetti, P., Gori, G., Mazzocut-Mis, M., *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-278; Id., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», *Rivista di estetica*, n.s., 47 (2/2011), anno LI, pp. 197-209.

⁵ Witkin, J.-P., «A kind of holy house», in Id., Parry, E., *Joel-Peter Witkin*, cit., p. 183.

Prendiamo ad esempio *Feast of fools* (1990): è probabilmente una delle nature morte più agghiaccianti e grottesche che siano mai state concepite. Il *Banchetto dei pazzi* è qui un ammasso di membra umane sconciate dalla corruzione, «abbellite» da grappoli d'uva, melograni, fichi e un polpo (freschissimo!) che corteggiano il corpo scomposto e ricucito di un neonato. Se dall'immagine esalasse un odore, ammorberebbe la sala in cui è esposta. Oscena a tal grado da apparire comica. Ma qualcosa di simile aveva già prodotto Théodore Géricault, probabilmente tra il 1817 e il 1819: l'*Étude de pieds et de mains* del Musée Fabre di Montpellier raffigura una catasta di arti smembrati, aggrovigliati come serpenti. In Géricault tuttavia l'esibizione di membra mozzate, di teste recise, la mostra perturbante di un sudario insanguinato pretendono assai meno di presentarsi come oggetti artistici di quanto non facciano i macabri trofei di Witkin. Lì la rappresentazione, ove non sia funzionale allo studio per più ampie composizioni (pensiamo agli esercizi maniacalmente minuziosi sulle pose dei cadaveri per la realizzazione de *La Zattera della Medusa*), è un'attestazione documentaria «asettica», che travalica piuttosto verso la scienza. Gli stessi ritratti di alienati, che pure sono quanto di più efficace e doloroso abbia prodotto la pittura romantica, sono prima di tutto uno strumento di studio medico, una «istantanea» fisiognomica che porta al livello del visibile la malattia mentale. Così il pittore francese è probabilmente più vicino a un fotografo come Andrés Serrano, alla rappresentazione solenne e distaccata della *Morgue* che traduce le sue foto in un documento persino bello.

In Witkin invece la ricerca del *monstrum*, di ciò che eccede o implode entro/al di fuori la costruzione di una forma armonicamente «vitruviana», è costantemente un ripercorrere le orme dei maestri del passato. Le sue scene, nelle quali si muove un'azione quand'anche rappresentano la morte, riproducono una specie di stadio evolutivistico delle opere della tradizione, una metamorfosi degenerativa che conduce la tensione tra forma e forza (o vogliamo dire l'equilibrio della bellezza...) verso il *quantum* energetico di minore impiego. È come se, in altri termini, la *vita delle forme* discesa nelle opere – poniamo – di Botticelli, Poussin, Velázquez, Bernini, De Chirico, nella reinterpretazione di Witkin abbia intrapreso la china dello sfacelo, l'involuzione verso l'irrimediabile distruzione.

The Raft of George W. Bush (2006) rifà il capolavoro di Géricault citandolo quasi alla lettera. Sui resti di quella zattera pronta a sfasciarsi, però, stanno non solo l'ex presidente americano (penseroso pur nell'atto di palpare il seno prosperoso di una morta, qui allusiva a Condoleezza Rice) e la madre Barbara intenta ad abbronzarsi, ma anche travestiti, vecchi lussuriosi, fellatori. «I passeggeri sulla Medusa – afferma Witkin – furono vittime della lotta di classe. I personaggi sulla *Zattera di George Bush* e il suo partito di regime sono vittime della loro stessa logica, del loro elitarismo conservatore, della loro fame di potere politico e sociale e delle loro unilaterali ambizioni militari. C'è voluto un gruppo di pazzi per sognare una guerra fasulla col pretesto della tragedia dell'11 settembre, contro un paese che non aveva nulla a che fare con l'attacco al cuore dell'America»⁶. La critica al bersaglio della politica internazionale di qualche anno fa e del suo maggiore manovratore si veste così delle forme del grottesco, attualizzando il messaggio contro la Francia pressapochista e discriminatoria che a suo tempo Géricault aveva affidato al proprio enorme dipinto. La fotografia di Witkin è così l'epifania di quella «fine dell'eternità» che Russo ha individuato proprio in corrispondenza della catastrofe del 2001, e della dissoluzione delle categorie tradizionali dell'estetica la cui rovina esige adesso gli strumenti analitici di una «neo» estetica.

⁶ J.-P. Witkin, a commento di *The Raft of George W. Bush*, su <http://www.edelmangallery.com/witkin33.htm> (visitato il 10 giugno 2013).

È attuale, ad esempio, il dettato del *Laocoonte*? Luigi Russo ha sempre sostenuto la straordinaria modernità del testo di Lessing, anticipatore non solo della crisi del «sistema» delle arti delineato non più di vent'anni prima da Batteux, ma anche di un'estetica del brutto (legittima, è vero, allora solo nel dominio della poesia) che avrebbe atteso quasi un secolo prima di essere ratificata dalla costruzione concettuale di Rosenkranz. Negli esperimenti di Witkin *Laocoonte* ritorna in una apparenza ben lontana dal «bello» del gruppo statuario, ma non molto aliena da interpretazioni antiche: *Laokoön* (1992) mette in posa un agghiacciante trio di scimmie, i corpi ormai in decomposizione strozzati da un mostruoso boa. Qui l'ispirazione, con ogni evidenza, risale alla celebre *Caricatura del Laocoonte* incisa da Niccolò Boldrini su disegno di Tiziano⁷ (interpretata dalla critica non tanto come uno sberleffo ai danni del venerato modello dell'arte classica, quanto piuttosto come la rappresentazione di uno stadio informe della natura, cui l'artista dà compiutezza)⁸, conducendo al diapason dell'orrore la rappresentazione. Benché morte, le scimmie continuano il loro urlo intollerabile. È un'immagine repellente, atroce, assurda: è tuttavia emblematica dell'arte di questo tempo, incapace di dire alcunché di nuovo ove non si volga a riguardare il passato.

Un Santo oscuro (1987) ci introduce nella capricciosa e raccapricciante *Wunderkammer* di Witkin, il luogo altro dell'esistenza dominato dall'entropia e dal caos biologico, un *Cabinet de Curiosités* ove l'artista-collezionista ricomponе secondo leggi sue proprie la scala evolutiva della storia. Quella fotografia lascia indubbiamente interdetti: l'artista ripropone l'iconografia classica del martire, incrociando la raffigurazione tradizionale del santo (ma di chi si tratta? Di *san Pietro da Verona* ucciso da un colpo di roncola al capo? Di *san Sebastiano* trafitto dalle frecce? È dunque davvero oscura la sua identità...) col ritratto «scientifico», la documentazione sulla malattia. Il fatto è che si tratta d'una immagine talmente illogica, eppure così scandalosamente reale, da instillare un dubbio irrisolvibile: dove termina il biologico e ha inizio l'inorganico? Il *Santo*, testimonia Witkin, era un giovane di trentacinque anni, privo – a causa degli effetti prenatali del talidomide – di braccia, gambe, orecchie, palpebre, mento, epidermide: l'umanità risospinta al grado zero delle sue funzioni vitali, talché persino la testa in cartapesta del centurione in primo piano appare più *viva* di quella grottesca statua di carne. Tutto il corpo è surrogato da un'unica protesi che, nel rassomigliare la figura a una marionetta surrealista o alle inquietanti *Puppen* di Hans Bellmer, acuisce la pena e il disagio di chi osserva: «non ho avuto intenzione di fotografarlo come un reperto medico – afferma l'artista – ma in modo da far pensare che egli sia stato purificato attraverso la propria sofferenza»⁹. Il risultato è che l'unico indizio di vita in quella icona postmoderna è il rivolo di sangue che, paradossalmente, fuoriesce non dalle reliquie di una esistenza incompleta e malata ma dal corpo artificiale trapassato dalla freccia. Vent'anni dopo, *Bad student* riprende il tema dell'ibrido umano-meccanico, caricando lo statuto della rappresentazione di elementi ancor più ambigui e grotteschi: il corpo di una bambola snodabile, reperto medicale *retro* di tremendi teratomorfismi, accoglie il volto di un vecchio (o di una vecchia?) – non comprendiamo bene se ancor vivo – che interpreta un'impertinente studentessa alla lavagna. Ma anche qui, qual è il limite dell'umano, cosa allude alla vita in una posa che – palesemente – «muove» l'oggetto inanimato e cristallizza in un ghigno l'elemento residuale dell'esistenza?

⁷ Per la xilografia, databile al 1550 ca., cfr. Buranelli, F., Liverani, P., Nesselrath, A. (a cura di), *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2006, pp. 153-154 (scheda a cura di B. Jatta).

⁸ Ivi, p. 154.

⁹ J.-P. Witkin intervistato da Frank Horvat, su http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_en.htm (visitato il 10 giugno 2013).

L'intera produzione fotografica di Witkin è dunque il tentativo di volgere a immagine un'estetica del freak¹⁰. Il mostro biologico giunge a incarnare una categoria estetica alternativa, ma non antagonista, alla «normalità» del bello¹¹. L'artista che sceglie il deforme opera, invero, non diversamente da come la tradizione ha favoleggiato di Zeusi e della *electio* che lo guidò a ricostituire – dalle *disiecta membra* di tante bellezze particolari – l'unità ideale di un ritratto di Elena. La realtà del freak, che per la prima volta negli anni Sessanta Diane Arbus portava a evidenza nelle sue fotografie, è quella della possibilità dell'*adynaton* vivente: può incarnarsi in ognuno di noi, e perciò rappresentare insieme oggetto di ribrezzo e polo di attrazione per la sua diversità sorprendente. *Freaks* sono *The Three Graces* (1988) di Witkin, un tema che ci piace qui richiamare poiché tra i più cari alla *methodus* didattica che Luigi Russo pone in opera nel corso delle sue lezioni. Tra la miriade di esempi nei quali la storia dell'arte ha declinato questo soggetto iconografico, esempio seducente dell'ideale classico di bellezza, le *Tre Grazie* del fotografo americano sono uno dei più irriverenti e problematici: tre *transgender*, ancora marcati mascolinamente nella loro identità sessuale, si esibiscono con la medesima sfrontatezza con cui accoglierebbero i clienti per strada. Ognuno tiene non già la mela del fatidico giudizio di Paride ma il cranio di una scimmia, simbolo della stessa *ratio* imitativa dell'arte, e di una esistenza parallela all'umano che dell'umano espone il dolore e la ferinità violenta. *Las Meninas* (1987) è l'ennesima variazione su un'opera della tradizione, il più celebre capolavoro di Velázquez (1656). Lì la scelta dei soggetti in posa, ciascuno pervaso da una regalità che trasformava in sovrani finanche i servi e gli animali di corte, era funzionale a isolare come in una specie di cornice la bellezza un po' bamboleggiante della protagonista. La nana acondroplastica Maribarbola, forse il personaggio più emblematico del ritratto, è il fulcro visivo ove converge lo sguardo: il suo dimorfismo doveva contrastare con le apparenze delicate e fanciullesche dell'infanta Margherita Teresa e mostrare un olimpo nel quale la biologia s'era divertita a dare forme chiaramente riconoscibili ai semidei asburgici e alle chimere umane che ne dilettaivano i giorni vuoti. Nella fotografia di Witkin lo scenario sembra essere stato scosso da un terremoto: è scomparsa la corte della principessa, come divorata da un mostro «alla Mirò», e l'ambiente è sinistramente illuminato dalle stesse lampade esplose che compaiono in *Guernica*. Chi è ora la primogenita di Filippo IV? È una giovane priva delle gambe, costretta su un guardinfante trasformato in una spaventosa macchina di tortura a rotelle trainata – così pare – da un cane stramazza-to sul pavimento. La bellezza della salute e della proporzione, che nel dipinto del maestro seicentesco accarezzavano persino i buffoni (un nano armonico e longevo è Nicolás Pertusato, raffigurato nel quadro di Velázquez mentre stuzzica il placido pastore tedesco in primo piano), qui sono assunte dal corpo del giovane, sull'angolo inferiore sinistro: ma è un'immagine viva? O come di consueto, si tratta di una statua di carne, della rappresentazione di un postmoderno santo martirizzato? È certo che Velázquez s'è tramutato nello stesso Witkin, sia pure travisato da violenti segni di biffatura, e che il ciambellano José Nieto Velázquez (il personaggio che nel dipinto scosta la tenda sullo sfondo) è adesso un Cristo che tiene la corona di spine e s'accinge a uscire di scena¹².

¹⁰ Sulla questione del freak, inteso come proiezione delle paure inconscie, cfr. Fiedler, L., *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano 2009.

¹¹ Sulla questione del mostruoso in estetica, gli studi più recenti risalgono a Bellini, M. (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007; Mazzocut-Mis, M., «Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla 'zebra mostruosa'», *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, 9/2012, pp. 137-149; Ead., *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini e Associati, Milano 2013.

¹² Witkin è solito realizzare attenti studi preparatori prima di comporre i suoi *tableaux* fotografici. Nello schizzo che precede *Las Meninas*, annota «J. Christ going thru the 20th Century». Cfr. l'immagine del progetto originario per la fotografia in Witkin, J.-P., Parry, E., *Joel-Peter Witkin*, cit., p. 276.

Questo è forse il particolare rivelatore di ciò che l'artista intende esprimere nella sua estetica del freak: il deforme, l'abnorme, il fenomeno da baraccone assurgono a epifanie di una teologia del dolore e accolgono in sé l'immagine di una sofferenza cosmica. Tutta l'iconografia che l'artista flette alle proprie finalità espressive è in realtà una persistente, ossessiva rappresentazione delle piaghe di un'umanità in crisi che da Cristo ha ereditato il fardello della dolenza e la coltiva con ostinazione.

L'arte postmoderna di Witkin, scandalosa, urtante, è l'espressione di un tempo che, inabissando le categorie estetiche tradizionali e nel medesimo tempo alimentandosi della lezione delle opere del passato, richiama gli strumenti di un'estetica nuova, di una neoestetica, per darsi senso e colmare di senso il vuoto del presente.

NOMI PROPRI. DELEUZE E LE ARTI

Fulvio Carmagnola

Questo vitale linguaggio in frantumi.
GUIDO CERONETTI

Perché *nomi propri*? E perché non «Deleuze e l'Estetica»? o «Deleuze e l'Arte»? La ricerca del pensatore francese quando investe il campo estetico-artistico non procede da una posizione interna all'Estetica: non ci sono una Estetica deleuziana e una Filosofia dell'Arte deleuziana. Ci sono singolarità, *casi*, nelle varie arti. Ma il punto di partenza a mio parere è l'ontologia: i «casi» esemplificano, rendono visibili, conseguenze dell'ontologia sul piano del sensibile («affetti e percetti» nel suo lessico). Ciò non toglie che il contributo deleuziano alla comprensione dell'arte contemporanea sia fondamentale, al pari o in parallelo con quella che è stata l'ultima *Teoria estetica* sistematica, quella adorniana.

I. Per Deleuze l'arte, dove e quando accada – nominalismo – è un atto parallelo a quello del pensiero («un atto rischioso» scrive in quegli anni Foucault), corrispondente sul piano del sensibile a una versione estrema dell'ontologia. E va cercata ogni volta, in certi punti contrassegnati da nomi. Il nome proprio non indica *l'autore* di una teoria o di una scoperta ma piuttosto *il nome che si dà all'evento* di cui è stato l'agente: il nome dello scrittore che suscita una nuova configurazione della lingua («Proust», «Kafka», «Beckett»). Il nome del pittore che opera per l'emergenza delle forze sulla forma («Bacon»). Ogni nome è un indicatore, in una specifica pratica. È *exemplum* di un mondo

come insieme di parti eterogenee [...] come campionario: i campioni (specimen) sono appunto delle singolarità, delle parti notevoli e non totalizzabili¹.

Tre termini chiave dell'Estetica hanno in Deleuze un forte rilievo: «espressione», «immagine», «figura». Ma il primo non ha un riferimento specifico al piano estetico: *espressione* è una parola che si riferisce all'ontologia, alla sua versione spinoziana: gli essenti o le singolarità come *espressioni* dell'Essere univoco, attualizzazioni del grande piano univoco virtuale. E dove la nozione di espressione incontra il piano estetico, sarà libera da ogni riferimento all'interiorità e alla significazione: l'espressione come l'immagine sarà «una pura materia [...] intensa, sempre in rapporto con la propria abolizione»². Ne deriva una teoria dell'arte implicita, non svolta sistematicamente, che suonerebbe così: è «arte» *quando* e tutte e volte che siamo in presenza di casi di *resistenza al potere* – nello specifico del sensibile: «l'arte è ciò che resiste».

Le singolarità, i casi, sono *figure*. La nozione di figura, che Deleuze condivide con Lyotard³, ha una doppia valenza. È innanzitutto da contrapporre alla *rappresentazione*.

¹ Deleuze, G., *Critique et Clinique*, 1993; tr. it. *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 80.

² Deleuze, G., Guattari, F., *Pour une littérature mineure*, 1975; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 12.

³ Lyotard, J.-F., *Discours, Figure*, 1971; tr. it. *Discorso, figura*, a cura di E. Franzini e F.M. Zini, Unicopli, Milano 1988.

emerge quando la rappresentazione, il modello estetico ed epistemologico della *doxa*, si disfa (si s-figura): disfare la *figurazione/rappresentazione* per fare apparire la figura. E in un secondo senso ogni singolarità, ogni nome proprio, è figura – cioè espressione corrispondente – che mostra, espone, il modo in cui il terreno primario dell'essere investe il piano sensibile.

La figura è il risultato di un processo, di una dinamica capace di sfuggire alla rappresentazione/forma e all'interpretazione/significazione. Un non-senso o un contro-senso donatore di senso. Nella *figura estetica* ci sarà sensazione, sentire (*Logica della sensazione*, dedicato a Bacon) ma anche fuoruscita da un territorio troppo calpestato: la bellezza, il senso, la diegesi. Senso, forma, diegesi narrativa sono i tre territori classici ai quali si sfugge. Singolarità esemplari contro macchina sistematica: la macchina narrativo-letteraria, la macchina figurativo-artistica, la macchina delle immagini-movimento.

Si possono distinguere a mio parere nell'opera di Deleuze tre grandi fasi. Nella prima, che va fino alla fine degli anni Sessanta, vengono elaborati i cardini dell'ontologia dell'*immanenza*. La seconda è la fase «politica» segnata dall'incontro con Félix Guattari e dall'emergenza del tema del *desiderio*. La terza, a partire dai tardi anni Settanta, è quella dove più insistente è l'attenzione ai temi artistici e letterari: il libro su Bacon del 1981, i due libri sul cinema del 1984-85, fino al brevissimo lavoro su Beckett del 1992 e ai testi raccolti in *Critica e clinica* (1993). Ma la cosa è più complicata, non lineare. Per esempio, già agli anni Sessanta risale il fondamentale lavoro su Proust, poi rivisto. E d'altra parte la riflessione sulle fonti dell'ontologia continua in parallelo, fino agli anni Novanta (*La piega*, il lavoro su Leibniz, è del 1988) per concludersi con l'ultimo brevissimo commiato: «L'immanenza: una vita...» (1995).

Perché allora proporre questa scansione così rozza? Quello che colpisce, dal nostro punto di vista, è che i temi estetici emergono con maggiore densità *dopo* la fine della fase «politica», quella segnata da *L'Anti-Edipo* (1972). Come se le linee di resistenza andassero cercate più tardi su altri terreni, ma tenendo fede al piano ontologico originario.

Di questo terreno fondativo, l'ontologia, vorrei qui ricordare brevemente alcuni aspetti, sintetizzabili in una domanda: come dev'essere l'Essere, per poter ospitare la disparazione, la differenza, la molteplicità? Nella singolare mistura deleuziana tra Spinoza e Nietzsche la cosa suona così:

Occorrerebbe che la sostanza si dicesse dei modi e soltanto dei modi [...] con un rovesciamento categorico più generale, secondo cui l'essere si dice del divenire, e l'identità del differente, e l'uno del multiplo [...]. E Nietzsche non voleva dire altro con l'eterno ritorno [...] l'eterno ritorno non fa tornare «lo stesso», è vero invece che il tornare costituisce il solo stesso di ciò che diviene. Ritornare è il divenire-identico del divenire stesso [...] è dunque la sola identità, ma l'identità come potenza seconda, l'identità della differenza⁴.

Proviamo a scandire il tema dell'univocità – la fondamentale proposizione ontologica: l'essere / si dice / in un solo senso / di tutto ciò di cui / si dice.

Ma *ciò di cui* – *ciò a cui il dire dell'essere si riferisce* – sono le differenze infinite. Deleuze pare capovolgere la definizione consueta del «senso» (la modalità del riferimento: più sensi, un unico referente – la stella del mattino, la stella della sera). Invece: un senso, unico, del «dire» – per un mondo «di cui» si dice: singolarità tutte sullo stesso piano. Il senso è uno, sono i referenti a essere molteplici.

⁴ Deleuze, G., *Différence et répétition*, 1968; tr. it. con introduzione di M. Foucault, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, p. 73.

Vengono date due immagini per questa proposizione fondamentale: il bianco, che *si dice* di ogni cosa bianca a differenti gradi possibili. E la terra, la terra del nomade prima della spartizione delle proprietà: la sua legge (*nomos*) non è la suddivisione ma la condizione, e *nomos* fa coppia con *nomade*. Il terreno unico dell'Essere è abitato, non spartito, dagli essenti, dalle popolazioni che vi prendono stanza. Le differenze – il mondo del disparato – giacciono sul medesimo piano dell'Essere. Si tratta di *dare essere* alle differenze, di dire che le differenze *sono*, non di ricondurre il molteplice a unità, a totalità. Questo punto di fondazione ha un avversario storico: Hegel, la dialettica – e viene mantenuto per tutta la successiva vicenda filosofica, trasmettendosi anche al piano «estetico».

Si tratterà di trovare la stessa composizione – piano unico, forse in gioco, emergenza di elementi del visibile o del sensibile, «linee di fuga» – negli esemplari specifici delle arti. Per questo la filosofia deleuziana ha potuto essere scambiata di volta in volta per filosofia politica o per teoria della pittura o della letteratura o del cinema.

Occorre aggiungere, prima di arrivare ai temi artistici e letterari, un passaggio: come si passa dal piano ontologico (univocità dell'essere) al piano «politico»? e quale è la nozione-chiave che contrassegna questo passaggio?

La parola chiave, che ha generato molti equivoci, è *desiderio*. Sulla base dell'ontologia deleuziana il desiderio è *il nome* per la manifestazione della potenza dell'Essere univoco nella molteplicità degli essenti. La potenza è la *hybris* positiva che attraversa gli essenti a differenti gradi di intensità. Il mondo dell'univocità è immanenza, costituisce un piano di immanenza, esso è «un mondo di fluttuazioni intense, in cui le identità si fondono»⁵. Trascinato dalla *hybris*, il singolo *patisce* la potenza. Il desiderio-potenza non è *di* nessun soggetto, semmai travaglia ogni essente: capovolgimento dell'intenzionalità.

E il desiderio non è univoco. È vero che «fugge da tutte le parti» – e quindi eredita uno dei caratteri della potenza, delle sue linee di intensità variabili che nascono nel campo di immanenza. Ma

il desiderio è *sempre macchinizzato*, concatenato su un piano di immanenza o di composizione [...] coincide ogni volta con le variabili di un concatenamento [...] si desidera soltanto in funzione di *un concatenamento in cui si è inclusi*⁶.

Questo è un punto chiave. Negli anni Settanta, anche sulla base di esplicite dichiarazioni, si è identificato il desiderio con la rivoluzione, con la sovversione dell'ordine («il desiderio non dipende dalla Legge e non manca di nulla»). Ciò che emerge oggi a una lettura più attenta è piuttosto l'embricazione con un piano – piano sociale, erede del più astratto piano ontologico di immanenza – e dunque con una dinamica di forze che non ha un esito scontato. Una delle affermazioni più impressionanti, cui forse non si è fatta abbastanza attenzione, è quella che Deleuze e Guattari condividono con Bataille, con Wilhelm Reich e con Pasolini: se il desiderio è composizione di forze e se si desidera solo in funzione di un concatenamento – di una concreta situazione – in cui si è *inclusi*, ci sarà in ogni flusso un punto di indeterminazione, una situazione ambigua della forza che ci attraversa. Rivoluzione ma anche «fascismo» («Il fascino del fascismo», aveva riconosciuto Pasolini)⁷. Ci sarà l'apertura di una breccia nel muro del linguaggio – ma anche il pericolo di precipizio psicotico: è il caso di Artaud.

⁵ Deleuze, G., *L'Île déserte et autres textes*, 2002; tr. it. *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, a cura di D. Borca, introduzione di P.A. Rovatti, Einaudi, Torino 2007, p. 152.

⁶ Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues*, 1977; tr. it. *Conversazioni*, Ombre corte, Verona 1998, p. 108 (corsivi nostri).

⁷ Pasolini, P.P., *Petrolino*, 1992; ed. a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Mondadori, Milano 2011, pp. 278 sgg.

Si tratterebbe allora in ogni situazione – politica, psichica, istituzionale, estetica – di analizzare le linee di forza e far emergere «*la linea più inclinata soprattutto*, il modo in cui essa trascina le altre»⁸. La linea più inclinata: la singolarità o il punto di fuga interno ai dispositivi. Il «potere» di qualunque natura – quello dell'istituzione psicoanalitica, quello della *doxa*, quello della politica, quello della comunicazione – incide sui punti estremi delle linee di fuga, sui concatenamenti che potrebbero dar luogo a cambiamenti radicali. Si tratta di seguire questi, di farli emergere: è la declinazione deleziana della nozione di «clinica» – seguire il *klinein*, o il *clinamen*. Farne emergere la divergenza.

Si possono leggere gli specifici casi letterari o artistici in questa chiave: dove, come, con quali caratteri, cogliere nelle rispettive «macchine» o nei rispettivi piani di consistenza i punti di frattura, di apertura. Con un'ulteriore precisazione sull'uso della nozione di «pensiero».

A una suddivisione consueta – il pensiero, propriamente il pensiero concettuale, alla filosofia; l'espressione all'Arte, grosso modo – Deleuze contrappone l'affermazione che tutte le discipline «pensano»: per concetti o meglio per «invenzione di concetti», o per «funzioni» o per «affetti e percetti»: filosofia, scienza e arte. Come l'Essere, il pensiero si distribuisce nelle molteplicità, non si sovrappone o non costituisce una disciplina separata e sovrana. È sempre, appunto «un atto» (rischioso) ma avviene in situazione, nei vari campi e con referenti molteplici. Così l'arte e/o il cinema e/o la letteratura, quando non sono «comunicazione culturale» o *doxa*, «pensano» non meno della filosofia ma con strumenti e mezzi di espressione propri, e la pratica concettuale della filosofia non ha alcun particolare privilegio rispetto alle altre pratiche⁹.

II. Con queste sommarie premesse, abbiamo gli elementi per parlare di alcune singolarità «nelle arti». Per riscontrarne la coerenza su un duplice piano: rispetto all'ontologia, e in risonanza tra loro, passando attraverso le variazioni del lessico. Proviamo a sintetizzare in tre proposizioni la connessione tra il piano dell'ontologia e i casi delle arti:

- A. gli essenti sono *espressioni* dell'Essere sull'unico piano di immanenza;
- B. la *figura* è il prodotto della crisi della rappresentazione che fa emergere il piano dell'espressione;
- C. l'*immagine* non è il prodotto di un soggetto ma un evento di cui il soggetto è l'operatore.

In un testo su Francis Bacon (1981)¹⁰ Deleuze enuncia «il problema comune» o il punto in comune delle arti: si tratta di captare «le forze», cioè di mostrare come il piano dell'ontologia possa rendersi *sensibile*. Di mostrare dunque i punti di resistenza (Adorno avrebbe detto: le dissonanze) e/o le linee di fuga. I punti di insaturazione, le fratture che impediscono alla parola o all'immagine di richiudersi in blocco e all'arte di diventare semplice comunicazione o esibizione. Si tratta di far emergere le due coppie: espressione/enunciazione, figura/immagine, come il prodotto di questa frattura, di questa fuoruscita.

Ciò che negli anni Settanta era il desiderio – pulsione che «percorre tutto un campo sociale, coincidendo con i flussi che passano sotto gli oggetti, le persone e i simboli», o

⁸ Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues*, cit., p. 125 (corsivi nostri).

⁹ Deleuze, G., *L'Image-Temps*, 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano 1989, p. 308.

¹⁰ Id., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

«concatenamenti di eterogenei», «ecceità»¹¹ – si trasferisce dal sociale nel linguaggio e nel visivo.

Ogni volta ci sarà una contrapposizione – un avversario specifico, un sistema della «rappresentazione» o della *doxa* – e una linea di fuga con caratteri determinati. In *Bacon* per esempio l'opposizione è tra figurazione e figura. Ne *L'immagine-tempo* è tra l'organicità del movimento e l'immagine ottica pura, disconnessa (Ozu) o l'eterogeneità parola/immagine (Bresson e altri). Ne *L'esauito* sarà il balbettio, il «dire-male» beckettiano, come prima in *Kafka* (1975) era stata la lingua straniera nella lingua madre.

Ogni volta è in opera un modello coerente: come nell'ontologia e poi nella «politica» non si trattava di un'opposizione frontale – essenti *versus* Essere, o desiderio *versus* potere – ma di entrare in contatto con il campo di forze che stanno sul medesimo piano di immanenza (Essere/essenti, desiderio/potere) e di analizzarne i «concatenamenti», così ora non si tratta di contrapporre la pura astrazione alla figurazione (Mondrian, Pollock) o il dis-narrativo puro alla diegesi temporale nel cinema, o l'invenzione di una lingua totalmente altra, fuor di senso (l'*Untersinn* puramente «clinico» di Wolfson) alla narrazione sensata. Ma piuttosto ogni volta di far scaturire dal piano specifico – figurazione, narrazione, linguaggio – elementi di estraneità. Lo straniero sarà «nella» lingua – come il tedesco praghese di Kafka – e la figura emergerà da un lavoro sul terreno stesso della figurazione come in *Bacon*, così come la prima figura dell'immagine-tempo emergerà da un'accentuazione dell'eterogeneo, dalla dissociazione tra il sonoro e il visivo o dalla purezza del visivo statico all'interno del diegetico, come nella sequenza del vaso in *Tarda primavera* di Ozu.

Ci sarà anche – e con particolare rilievo nel secondo libro sul cinema – la sottolineatura degli aspetti di «reale» che si oppongono all'«immaginario». Se l'immaginario in Deleuze è ciò che si trova a essere solidale con la «rappresentazione» nel suo filar-liscio, nel suo far consonare le parole e le cose nella *doxa* narrativa, diegetica o figurativa, il reale sarà invece visibile negli aspetti di inciampo, di ostacolo, di discontinuità e di eterogeneità. Figura, balbettio o immagine-tempo ne sono i casi paradigmatici.

Non solo: se l'immaginario, nel lessico deleuziano, pertiene all'ambito della rappresentazione, il reale pertiene all'operativo: l'immagine sarà, come in Bacon e anche in Beckett, «un fatto», si tratta di operare per «fare l'immagine». Il momento chiave da cercare, da mettere in luce, sarà la «logica» di quella frattura capace di far emergere l'immagine o «la sensazione pura», il piano degli affetti e dei percetti che impedisce al senso (comune) di totalizzarsi in un *continuum* e che darà piuttosto a pensare, per dirla con Kant, senza che possa essere appropriato dal concetto¹².

Colpisce poi una costante nell'esposizione: l'enumerazione, o l'analisi minuziosa degli elementi che compongono la logica dell'opera. Nel *Bacon* questa si presenta dall'inizio come una successione seriale di «rubriche» che ripercorrono gli elementi di base della composizione: armatura, figura, contorno. Segue la sintassi: il carattere di «atletismo sul posto» delle figure, il corpo come *viande*, carne viva, vivente non umano, dis-organico o fluido, il sorriso senza corpo che sfigura il volto sotto l'azione della forza. Il «sistema» della figura è così ricomposto nei suoi elementi, nella sua logica. Ciò che appare è *la sensazione*.

¹¹ Id., *L'isola deserta e altri scritti*, cit., p. 247; Id., *Deux régimes de fous et autres textes*, 2003; tr. it. di D. Borca, con introduzione di P.A. Rovatti, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino 2010, p. 100.

¹² Leoni, F., *L'inappropriabile. Figure del limite in Kant*, Mimesis, Milano 2004.

Nel secondo libro sul cinema la classificazione è altrettanto minuziosa, e mette capo a un accurato catalogo delle varie specie di «segni» che lasciano emergere l'immagine-tempo contrapposta o successiva all'immagine-movimento: situazione ottica e sonora pura, cristallo temporale, concatenamento irrazionale di eterogenei, interstizio o spaziatura. Nello sterminato terreno del cinema «moderno» vengono enumerati, analizzati, gli esemplari che mostrano all'opera l'emergenza di un distacco, di una discontinuità, che liberano il tempo-immagine dalla subordinazione aristotelica al movimento, come accadeva ancora nel cinema «classico». Il tempo «puro» sarà il corrispondente della «figura» – quella liberata dalla figurazione, questo liberato dalla subordinazione all'organicità narrativa.

Nella sua estrema brevità anche il saggio su Beckett segue lo stesso andamento. Qui è in gioco la contrapposizione tra linguaggio narrativo, portatore di senso, e linguaggio espressivo che libera le potenze di «enunciazione». Nuova enumerazione, stavolta, con la scansione delle tre «lingue» che Deleuze rintraccia nelle opere beckettiane: una lingua di puri nomi (I), una lingua di voci e flussi (II) e una lingua III, fatta di «buchi o lacerazioni [...] per accogliere qualcosa che viene da fuori o da altrove»¹³. L'esatto equivalente linguistico della forza che de-forma le figure baconiane. Anche qui si tratta di immagine, di districare l'immagine dalla «morsa delle parole».

Altro elemento-chiave: la ricerca del frammezzo, dell'intervallo minimo, nella dinamica di fuoruscita: sarà, dal punto di vista temporale, l'unità di tempo infinitamente piccola, animata da una «energia dissipativa». Nella pittura di Bacon, la figura tende a sfuggire al visivo stesso, a dissolversi – il sorriso senza volto, che Deleuze paragona al sorriso senza-gatto di Carroll, o il corpo che cola e dissolve nelle linee verticali di una sorta di velo (per esempio, «*Studio* X da Velázquez, 1953»). E l'immagine-linguaggio di Beckett viene delineata con un'osservazione che sembra valere per i tre campi (pittura, linguaggio, cinema): «l'immagine si presenta a chi la fa [...] l'energia dell'immagine è dissipativa [...] finisce subito e si disperde» o «non si separa dal processo della propria sparizione»¹⁴. Una straordinaria somiglianza, tra l'altro, con la teoria benjaminiana dello *Jetzt-zeit*.

Emerge così una configurazione comune: l'immagine visiva o linguistica si ottiene quando un terreno – un piano di consistenza – si lacera secondo linee di fuga per far emergere «il fuori»: azione delle forze o tempo liberato dall'organicità o terreno del senso che diventa *Un-sinn* come in Carroll, o in Joyce. L'immagine-tempo, o la figura, o la lingua III di Beckett, ripetono la stessa dinamica:

lingua delle immagini e degli spazi, che *resta in rapporto con il linguaggio*, ma si impenna o si tende nei suoi buchi, i suoi salti o i suoi silenzi¹⁵.

Così in Bacon, se la funzione della figura è rendere percepibili gli effetti delle forze che agiscono sulla foma – come forze di isolamento (campitura) di deformazione (l'atletismo dei corpi) di dissipazione (corpi che dissolvono) o di accoppiamento, nella figura stessa appare un collegamento con il Tempo:

i movimenti apparenti delle Figure sono subordinati alle forze invisibili che si esercitano su di esse (e) possiamo risalire dai movimenti alle forze. [...] Rendere visibile il Tempo, la forza del Tempo. [...] Rendere il Tempo sensibile in se stesso è il compito comune al pittore, al musicista, talora anche allo scrittore¹⁶.

¹³ Deleuze, G., *L'Éprouvé*, 1992; tr. it. *L'esauisto*, a cura di G. Bompiani, Cronopio, Napoli 2005, p. 21.

¹⁴ Ivi, pp. 25, 28, 46.

¹⁵ Ivi, p. 29 (corsivi nostri).

¹⁶ Id., *Francis Bacon*, cit., p. 125 (corsivi nostri).

È nel cinema, qualche anno dopo, che la passione bergsoniana per il tempo verrà tematizzata sistematicamente. Tra le forme di «segni» cinematografici, due emergono con particolare forza: la situazione ottica/sonora pura, lo stato di «veggenza» dell'*op-segno* (segno ottico puro: Ozu) e l'immagine-interstizio o spaziatura, connessione di incommensurabili, linea spezzata (Bresson, soprattutto). Nel cinema «moderno», scrive Deleuze,

l'immagine è sconcatenata [...] l'interstizio fra due serie di immagini [...] è l'equivalente di un'interruzione irrazionale che determina i rapporti non commensurabili tra immagini [...] l'immagine cinematografica diventa una presentazione diretta del tempo, secondo rapporti non-commensurabili e interruzioni irrazionali¹⁷.

Per quanto riguarda il cinema, certo molti sono i nomi propri esemplari. Il paragrafo dedicato a Welles e alle «potenze del falso» è il più vistoso come si è notato¹⁸. Ma mi pare che se Ozu è il rappresentante dell'immagine ottica pura che si stacca dall'organicità narrativa, sia forse Bresson il *nome* per indicare la componente che nell'immagine-tempo è in risonanza con l'immagine-parola e con la figura. Deleuze ritorna proprio sul regista francese anche ne *L'esausto*, dove si richiama un passo dalle *Note sul cinema*: è necessaria la frammentazione, scrive Bresson, l'associazione eterogenea tra immagine e parola, «se non vogliamo cadere nella rappresentazione»¹⁹.

Così forse il cinema, alla metà degli anni Ottanta, è il punto culminante del percorso di Deleuze tra le arti, e lascerà la sua impronta anche sugli scritti posteriori. E

le frammentazioni di Bresson [...] collegano o ri-concatenano pezzi di spazio [...] Pezzi di spazio sconnessi, sconcatenati, sono oggetto di un ri-concatenamento [...]. Il nuovo regime consiste nel fatto che le immagini, le sequenze, non si concatenano più attraverso interruzioni razionali, che portano a termine la prima o danno inizio alla seconda, ma si ri-concatenano su interruzioni irrazionali, che [...] hanno perciò valore disgiuntivo²⁰.

E ne *L'esausto*, la prima figura di linguaggio, la lingua 1, lingua di puri nomi, è la lingua della *sintesi disgiuntiva* che tiene insieme tutto – come i materiali eterogenei che escono dalle tasche di Molloy o di Murphy, lo scambio delle pietre da succhiare, i cinque biscotti, le combinazioni infinite di Watt. «I termini disgiunti si affermano nella loro distanza.»²¹

Buchi nel linguaggio, forze di deformazione, interruzioni e ri-concatenamenti: tre varianti di apparizione sensibile delle linee di fuga. Le linee di fuga hanno configurazioni diverse: fuga dalla figura nella carne (Bacon), fuga dall'umano nell'animale o nell'indiscernibilità (Kafka, ancora Bacon), fuga dalla situazione «organica» o dalla «situazione sensomotoria» nel cinema. Ecco la funzione delle «arti»: individuare, rendere sensibili, le dinamiche sul terreno di immanenza, e la loro logica specifica. «Fare l'immagine» o vedere il tempo, vedere le forze nella figura e nel linguaggio: elementi visibili dell'ontologia della differenza. Quando Deleuze scrive che nel «nuovo cinema» l'interruzione irrazionale presenta un nuovo valore *in sé*, è coerente con l'idea della differenza pura – la «differenza in sé» della prima parte di *Differenza e ripetizione* (1968) ma che già era stata anticipata nelle pagine della prima versione del libro su Proust di qualche anno prima.

¹⁷ Id., *L'immagine-tempo*, cit., p. 237.

¹⁸ Angelucci, D., *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 61 sgg.

¹⁹ Deleuze, G., *L'esausto*, cit., p. 36.

²⁰ Id., *L'immagine-tempo*, cit., pp. 269-270 e 274.

²¹ Id., *L'esausto*, cit., pp. 11 sgg.

Un'ontologia della differenza e dell'immanenza è la linea che Deleuze recupera, la linea che va da Duns Scoto fino a Nietzsche passando attraverso Spinoza. Unica teoria dell'Essere possibile al tempo della fine dell'efficienza della Legge, al tempo dell'esplosione del disparato, dopo la fine del Simbolico che si presenta come «finzione». Il cinema «classico», scrive ne *L'immagine-tempo*, non ha ancora raggiunto le conclusioni di Nietzsche, ovvero che l'idea del vero «era la finzione più profonda». E la finzione è inseparabile dalla credenza simbolica, o «da una 'venerazione' che la presenta come vera, nella religione, nella società, nel cinema, nei sistemi d'immagini»²².

La verità ha una struttura di finzione, ripete recentemente Slavoj Žižek. Ora, l'ontologia dell'immanenza era solidale con un campo del sensibile che oltrepassava queste credenze, o questa «venerazione». La finzione è l'ordine simbolico, la legge del Padre o la legge edipica. L'ontologia di Deleuze deve ripercorrere la storia del pensiero per riportare alla luce una strada diversa.

Ma è anche l'ontologia – e questo è il punto di contatto con «le arti» – che corrisponde alla consegna storica delle Avanguardie artistiche e letterarie, le prime a scoprire, con Rimbaud e prima di Freud, che «L'io è un altro». Il percorso di Deleuze è esattamente parallelo alle «avanguardie intrattabili» di cui parla Arthur Danto²³. Un'ontologia scalena di forze asimmetriche, acefale, non componibili – il «muro di pietre a secco» è un'altra delle immagini deleuziane. La pluralità di forze acefale – flussi di desiderio o lingua che viene fatta filare lungo linee di fuga – non produce contraddizione bensì *disparazione*. È significativo che questo scenario riemerge oggi in alcuni versanti della filosofia teoretica come della teoria politica, ma anche nella ricerca della video-arte²⁴.

Lo scenario attuale della *communitas*²⁵ si delinea a partire dalle anticipazioni deleuziane. È la comunità dei «fratelli senza padre», soggettività corrispondenti a un'affermazione del molteplice o del «dissidio» – per dirla con Lyotard – capace di sostenersi infondata dopo il crollo dell'efficacia simbolica e del mito edipico che la impersonava. «Una singolarità senza identità, una singolarità comune e assolutamente esposta.»²⁶

I casi deleuziani nel campo delle arti sono stati, nella loro già evidente inattualità, segnali e indici lungo questa strada.

²² Id., *L'immagine-tempo*, cit., p. 168.

²³ Danto, A.C., *The Abuse of Beauty*, 2003; tr. it. a cura di M. Senaldi, *L'abuso della Bellezza*, Postmedia books, Milano 2008, pp. 59 sgg.

²⁴ Birnbaum, D., *Chronology*, 2005; tr. it. *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*, Postmedia books, Milano 2007.

²⁵ Nancy, J.-L., *La communauté désœuvrée*, 1990; tr. it. *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1995; Agamben, G., *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; Esposito, R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, nuova ed. ampliata, Einaudi, Torino 2006.

²⁶ Agamben, G., *La comunità che viene*, cit., p. 53.

LA GAIA ESTETICA

Stefano Catucci

Overture

L'idea che sostiene questo breve scritto, episodio collaterale di uno studio più ampio, è che nell'ultimo scorcio del Novecento il nesso fra scienza ed estetica sia emerso in modo molto forte, all'interno di episodi decisivi per la formazione dell'immaginario collettivo, muovendo in una direzione diversa da quella che in quegli stessi anni ha avuto maggior rilievo nella discussione pubblica e accademica, cioè diversa dalle teorie del Postmoderno. Quando si sono incontrate, estetica e scienza si sono influenzate vicendevolmente non rimanendo ciò che erano l'una senza l'altra. L'estetica non è stata più solo quella forma del discorso storico-culturale, metafilosofico, che il Postmoderno le aveva chiesto di diventare, mentre la scienza si è pensata anche in vista di una dimensione pratica, e persino di un attivismo militante, prendendo così le distanze dai giudizi che la vogliono neutrale.

Il tema che affronteremo qui sarà quello della nascente sensibilità ecologica, negli anni Settanta, e del suo rapporto con l'esperienza estetica della visione della Terra a distanza, così com'è stata resa possibile dalle fotografie scattate dallo spazio. Quel tipo di immagini è per molti aspetti il prototipo dell'esperienza postmoderna, essendo stato prodotto fin dal principio a beneficio e secondo le regole dei grandi media, ma essendo anche inverificabile fuori dal campo dei fenomeni della comunicazione, chiudendo così il cerchio che rende indistinguibili le cose e le raffigurazioni, i fatti e le interpretazioni. Un'esperienza estetica inaudita, ancorché preparata da secoli di scienze teoriche e applicate, di astronomia e di geografia, ha però finito per produrre qualcosa di inatteso: una nuova sensibilità per il destino della Terra e un discorso sulla sopravvivenza del pianeta sostenuto da argomenti scientifici. L'episodio centrale, in questa prospettiva, è senza dubbio lo sviluppo dell'ipotesi-Gaia da parte di James E. Lovelock: il titolo pseudo-nietzscheano di questo saggio gioca con la maiuscola della parola «Gaia» e con la traduzione italiana di *Die fröhliche Wissenschaft* anche per rendere omaggio all'autore eletto a simbolo dalle filosofie del Postmoderno. Per cogliere tuttavia in modo adeguato il senso dell'operazione compiuta da Lovelock, il passo indietro fino all'Ottocento non si limiterà a essere giocoso. Si cercheranno di rintracciare proprio in quel secolo, cioè in un momento specifico della preistoria della visione della Terra dallo spazio, sia un gesto netto di separazione fra scienza ed estetica, sia un tentativo di riavvicinarle tramite idee poetiche o scientifiche molto vicine, in realtà, a quelle che sono tornate in auge in anni più recenti, di fronte all'impatto con immagini senza precedenti.

Diviso in una serie di «movimenti», questo percorso non aspira alla completezza, non disegna un panorama storico, ma è solo un accostamento di sondaggi compiuti per mettere alla prova un'ipotesi di lavoro. L'intitolazione dei paragrafi segue l'esempio delle Suites musicali che si componevano fra il Sei e Settecento e prende come modello, in particolare, l'opera di Jean-Baptiste Lully, o Giovan Battista Lulli, come si preferisce dire per sottolineare che a un artista nato in Italia si deve l'inven-

zione della musica francese, alla corte di Luigi XIV. La topografia delle nostre città esprime un certo orgoglio nazionale, probabilmente, nel preferire senza indugio la grafia italiana. E poiché il nome italiano o italianizzato di Lulli accompagna da tempo, come indirizzo palermitano di residenza, il dedicatario di questo volume, mi è sembrato fosse questa una buona occasione per giocare il gioco della Suite e rendere omaggio così non solo a un'amicizia ma contemporaneamente, sia pure fra parentesi, anche a un'antica e coltivata passione musicale.

Air: Karl Rosenkranz

Karl Rosenkranz, l'allievo di Hegel a cui si deve la prima *Estetica del Brutto* (1853), ha dedicato un breve paragrafo dell'Introduzione al *Brutto naturale* e in quel contesto si è soffermato su due oggetti significativi, avendo preso in considerazione l'aspetto globale della Terra e della Luna. È noto che Rosenkranz non si limitasse a una semplice contrapposizione fra due concetti ma riconoscesse nel brutto un momento dialettico della bellezza. Nel caso della natura, la varietà di forme in cui possono manifestarsi entrambi, il brutto e il bello, deriva secondo Rosenkranz da uno stesso principio: è infatti la libertà del divenire, ovvero la relativa casualità dei processi di trasformazione che si verificano nella natura, a poter condurre un essere naturale verso la forma più pura o verso la più totale assenza di forma. Certo non si può pretendere in natura la bellezza regolare delle figure geometriche e stereometriche, che esistono solo in astratto in quanto rappresentazioni (*Vorstellungen*) prodotte dallo spirito, dall'intelligenza e dalla mano dell'uomo. La natura ci presenta rapporti più flessibili che portano non verso la simmetria o la perfezione, afferma Rosenkranz, ma verso una «mirabile mescolanza del dritto e dello storto», cioè verso qualcosa di costitutivamente imperfetto. È significativo che l'autore usi la parola «mescolanza» (*Verschmelzung*) piuttosto che fare ricorso alla terminologia hegeliana e definire «sintesi» quella congiunzione. Fatto sta che il prodotto di una simile mescolanza non può dirsi per lui a rigore bello, ma d'altra parte non è neppure immediatamente brutto. È «casuale», cioè privo di necessità, e proprio per questo può essere ritenuto istruttivo da un pensiero che non voglia imporre i crismi dello spirito ai suoi oggetti, ma riconoscere i singoli gradi di un movimento dialettico reali. Così scrive allora Rosenkranz a proposito della Terra:

prendiamo ad esempio il nostro pianeta: per essere bello come massa dovrebbe essere una sfera perfetta, ma non lo è. È appiattito ai poli e rigonfio all'equatore, per non parlare delle grandi disuguaglianze di altitudine sulla sua superficie. A una considerazione puramente stereometrica, un profilo della circonferenza terrestre mostrerebbe la più casuale profusione di altitudini e profondità, dai contorni più incalcolabili.

Gli uomini però sono talmente vicini alle cose della Terra, e talmente presi nelle attività che vi hanno luogo, da non riuscire a vedere dalla giusta distanza il bello e il brutto della superficie terrestre. Per farlo, osserva Rosenkranz, dovrebbero guardarla da un punto esterno, lontano, proprio come avviene abitualmente quando osserviamo la Luna e la giudichiamo bella solo a causa della sua distanza:

neppure della superficie della Luna possiamo dire che sia bella, con la sua confusione di altezze e di depressioni. Il disco argenteo della Luna, però, visto da lontano semplicemente come corpo luminoso, è bello, mentre solo il brulichio dei crateri, dei canali e delle valli non lo è¹.

¹ Rosenkranz, K., *Ästhetik des Häßlichen*, Borntträger, Königsberg 1845; ed. moderna Reclam, Frankfurt a.M. 2007, pp. 15-16.

Perdita dei dettagli, perdita della tridimensionalità: riconoscere la bellezza della Luna coincide per Rosenkranz a sottrarle il senso della corporeità, quasi che in una prospettiva cosmologica vi fosse un rapporto direttamente proporzionale tra la vicinanza dei corpi celesti, la loro fisicità e la coscienza della loro bruttezza, o quantomeno di una natura così irregolare da non poter essere ricondotta all'ordine che presiede la costruzione di ogni immagine bella. I pianeti e le stelle, che sono ancora più distanti della Luna, e che si rendono visibili a noi solo come emanazioni luminose prive di corpo, sono per Rosenkranz quanto di più prossimo vi sia, nella natura, a uno stato di perfezione estetica. Con l'aumentare della vicinanza, però, anche la loro figura si definisce e diviene più spessa, irregolare, frastagliata, a mano a mano che il rilievo della corporeità si sostituisce all'intuizione geometrica del volume. Non si possono considerare oggetti estetici le traiettorie orbitali dei pianeti, giacché queste esistono in quanto linee solamente «nei nostri disegni». L'intero cosmo, perciò, vale per noi come una riserva di bellezza solo fintanto che lo osserviamo in lontananza. L'astronomia moderna, conclude Rosenkranz, è diventata irrimediabilmente «prosaica» a partire dal momento in cui ha puntato un telescopio verso il cielo e si è spinta troppo in là per poter ignorare che i corpi celesti non sono né punti luminosi né sfere diafane, prive di irregolarità e collegate idealmente fra loro dai disegni fantasiosi.

Gavotte: James E. Lovelock

A una prima lettura di questo paragrafo dell'Introduzione all'*Estetica del Brutto*, viene da pensare che Rosenkranz si sia limitato a sviluppare le posizioni di Hegel sul bello naturale e che dunque egli abbia voluto ribadire, sia pure con una rigidità che non era del suo maestro, la superiorità delle creazioni dello spirito. E questo al punto da giudicare implicitamente belli, a fronte della prosaicità dell'astronomia, i disegni pieni di immaginazione dell'astrologia e ogni altra forma di visione del cosmo che non si avvicinasse troppo ai corpi delle stelle, ma rimanesse sul piano dell'astrazione o della formulazione di leggi scientifiche pure. Tuttavia nell'esempio scelto da Rosenkranz, quello che riguarda la non-bellezza o direttamente la bruttezza della Terra, c'è qualcosa di più rispetto alla sola fedeltà di un allievo al dettato del maestro. C'è il riflesso di lunga durata di una storia che non si è limitata a privilegiare le creazioni dello spirito, ma ha giudicato brutta la natura proprio a causa della sua fisicità, per superare la quale avremmo dovuto riferirci a una sorta di bellezza ideale della natura, cioè a qualcosa che non sarebbe stata più natura.

A voler ricostruire la storia del brutto naturale bisognerebbe probabilmente risalire ai primi secoli cristiani, all'influenza dello gnosticismo, a tutto il pensiero che ha considerato la materia dei corpi come una gabbia di cui liberarsi e che ha reinterpretato in questa chiave anche l'eredità del platonismo. L'idea che la natura potesse essere brutta era del tutto estranea al mondo antico per motivi ontologici, prima ancora che estetici. Per il cristianesimo, invece, non solo è stata un'idea concepibile, ma si è talmente legata con la svalutazione della corporeità in genere da rovesciarsi in una tesi apparentemente paradossale: quella secondo cui la natura, per essere bella, doveva presentarsi come qualcosa di incorporeo. Per questa tradizione di pensiero la bellezza degli astri aveva un valore paradigmatico proprio perché sfuggiva l'ambito della corporeità e rimetteva in gioco soltanto una bellezza metafisica, pura, che non a caso poteva associarsi a quello strato di natura che da Aristotele e dalla scienza greca era stato definito incorruttibile. Privata di corpo, la natura bella avrebbe finito un giorno per scendere dalle stelle e trasferirsi in luoghi più vicini grazie alla mediazione di un'immagine, il paesag-

gio, che per tutta l'età moderna è stato quasi l'alter ego della bellezza naturale: mi permetto qui di rinviare a un bel libro di Paolo D'Angelo per le relazioni fra il concetto di paesaggio, la pittura e la letteratura².

Questa complessa tradizione, giunta fino a Rosenkranz in modo tutt'altro che lineare e proseguita anche oltre di lui, è andata incontro a un brusco mutamento nel Novecento inoltrato, quando per la prima volta gli uomini hanno avuto a disposizione fotografie della Terra vista dallo spazio. Senza analizzare nei dettagli il modo in cui quelle immagini sono state scattate e diffuse, e neppure l'impatto che hanno avuto sull'immaginario globale, come ha fatto esemplarmente Robert Poole in un libro di pochi anni fa³, ci si può limitare a segnalare qui che a partire dalla prima fotografia della Terra a figura intera, ripresa nel 1967 dal satellite meteorologico americano ATS-III, si è imposta una percezione della bellezza della Terra strettamente legata alla sua unicità, alla brillantezza del colore azzurro che si staglia nel fondo nero del cielo restituendo non solo una raffigurazione intera del pianeta, ma un'immagine della vita come tale.

In un primo tempo la visione della Terra dallo spazio è stata accolta dando voce a un'altra linea di pensiero interna alla storia del cristianesimo, quella che sottolinea la bellezza del creato riconoscendovi una forma di lode al suo creatore. Si ricorderà in questo senso come il primo equipaggio ad aver circumnavigato la Luna, quello della missione Apollo 8, abbia trasmesso immagini della Terra andate in diretta sulla televisione americana la notte di Natale del 1968 accompagnandole con la lettura della *Genesi*, in una sorta di appello alla religiosità popolare. È stato però nell'arco del decennio successivo che si è definito un altro punto di vista, non legato alla cultura religiosa, il cui manifesto più noto è il libro *Gaia. A New Look at Life on Earth*, pubblicato nel 1979 da James E. Lovelock. Qui Lovelock scriveva che la vera conquista delle esplorazioni dello spazio era stata la scoperta della «bellezza globale» (*global beauty*) del nostro pianeta e che proprio la forza di questa bellezza aveva finito per produrre una serie di nuove domande scientifiche dalle quali era nata, infine, anche l'ipotesi-Gaia. Facendo ricorso a questo termine in fondo pre-cristiano, Lovelock ha proposto che la Terra fosse considerata nel suo insieme come un ecosistema vivente, determinato da un lato dall'interazione fra gli strati geofisici e atmosferici, dall'altro dall'azione degli organismi che la popolano. «Le credenze antiche e il sapere moderno si sono fusi in una unità emotiva», nel momento in cui la Terra si è rivelata, nella sua totalità, come apparizione di una «splendente bellezza nella profonda oscurità dello spazio»⁴.

Le parole di Lovelock sono interessanti per due motivi. Anzitutto perché affermano esplicitamente la relazione, se non addirittura la dipendenza, fra un'esperienza estetica «da togliere il fiato» e la nascita di una serie di ipotesi scientifiche rigorose, ma caratterizzate da uno sfondo pratico che ha dato loro il profilo anche di idee sociali, fondate su uno strato etico del sentire. In secondo luogo perché non si limitano a constatare la bellezza di un'immagine, ma perché basano su quell'esperienza estetica la percezione di una natura concreta, fisica, nella quali gli uomini sono da sempre e che è il teatro delle loro azioni. Detto altrimenti, vedere la Terra da lontano non significa per Lovelock scoprire la bellezza di un'immagine che assorbe nella sua totalità tutti i dettagli del suo casuale divenire, come auspicava Rosenkranz. Al contrario, quell'immagine risveglia in noi una sensibilità per la bellezza del contingente in cui viviamo, conferisce al divenire una sorta di necessità estetica in forza della quale a poter essere definita bella

² D'Angelo, P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.

³ Poole, R., *Earthrise: how man first saw the Earth*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 2008.

⁴ Lovelock, J.E., *Gaia. A new look at life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979; tr. it. *Gaia: nuove idee sull'ecologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. XII.

non è la forma o l'aspetto delle cose viventi, bensì la loro esistenza in un luogo che percepiamo fragile, unico, abitato da una vita le cui variabili sono di numero amplissimo, ma non infinito.

Louvre: Peter Sloterdijk

Di questa forma capovolta di astronomia che osserva la Terra, e che dalla meraviglia per un'immagine viene riportata alla realtà della vita dell'azione, sarebbe difficile dire che sia prosaica. Malgrado ciò, con questa definizione l'autore dell'*Estetica del brutto* aveva ripreso un tema che era sorto insieme alla Rivoluzione Scientifica del Seicento, lo stesso a cui Max Weber avrebbe dato un nome chiamandolo *Entzauberung der Welt*. Se ne era avuto un esempio precoce appena due anni dopo la pubblicazione del *Sidereus Nuncius* (1610), quando il pittore Ludovico Cardo, detto il Cigoli, aveva dipinto nella chiesa di S. Maria Maggiore a Roma una Luna scabra, irregolare, scura, dipinta proprio com'era stata vista al telescopio, «colla divisione merlata e le sue isolette», secondo quanto Federico Cesi riferì in una lettera a Galileo. Per il Cigoli evidentemente le osservazioni di Galileo erano state uno stimolo per la reinvenzione di un motivo figurativo classico, da non trattare più solamente come un disco argenteo o come una sfera luminosa. A molti contemporanei, però, quella Luna così butterata, e così opaca, non piacque affatto, e forse nemmeno Rosenkranz l'avrebbe giudicata bella, duecento anni dopo, ma l'avrebbe semmai ricondotta alla categoria dell'«interessante». Lo scabro, il materico, il disarmonico, scrive infatti Rosenkranz, possono «suscitare il nostro interesse» anche se non rientrano nell'ambito della bellezza e contribuiscono a definire una nuova area concettuale. Il semplice, il diafano, il leggero, non sono interessanti così come non lo sono «il grande, il sublime, il sacro», i quali tuttavia sono «più che interessanti». Ma «il rimestato, il contrastante, l'anfibolico, l'insolito, l'insensato sono interessanti», appunto, come possono esserlo altri fenomeni irregolari della natura: l'asimmetrico, lo scabro, il turbolento⁵.

Secondo Peter Sloterdijk queste osservazioni di Rosenkranz sono coerenti con l'indirizzo fondamentale seguito dall'arte e dall'estetica moderna a partire almeno dal Romanticismo, anche se questo si può sostenere volgendo in positivo quel primato dell'«interessante» che l'allievo di Hegel guardava ancora con sospetto. L'arte moderna ha cercato di aprire gli occhi «agli stimoli percettivi delle irregolarità» e le visioni della Terra dallo spazio hanno sancito la «vittoria dell'interessante sull'ideale», sostiene Sloterdijk, registrando «in un'immagine le crepe, le turbolenze, le rotture e le irregolarità»⁶.

Sloterdijk ha in mente in realtà, e riproduce nel suo libro *Sfere*, fotografie relativamente ravvicinate del nostro pianeta, scattate per lo più all'interno dell'orbita terrestre da satelliti che inquadrano regioni, placche continentali, oppure ritraggono eventi meteorologici dal dinamismo eloquente, con vortici di nubi dalle forme straordinariamente complicate. Sloterdijk non si sofferma, invece, sulle immagini della Terra intera, riprese a distanza maggiore, le quali offrono all'estetica una forma molto semplice su cui riflettere, un circolo colorato, sia pure lievemente irregolare nel suo tracciato. Più che la «vittoria dell'interessante sull'ideale», le fotografie della Terra dallo spazio impongono il rilievo di una forma elementare che non perde, tuttavia, la sua concretezza singolare e dunque non passa nel campo dell'idealità. Se si accetta la relazione proposta da Sloterdijk fra le immagini della Terra, l'estetica e l'arte, si può pensare che la visione del pianeta intero

⁵ Rosenkranz, K., *Ästhetik des Häßlichen*, cit., p. 105.

⁶ Sloterdijk, P., *Sphären II. Globen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, p. 49.

ha contrapposto il semplice al complesso, il bello all'interessante, e in questo senso si potrebbe anche cogliere un'affinità elettiva tra le fotografie delle esplorazioni spaziali e i movimenti artistici che negli Stati Uniti, negli stessi anni, hanno rivendicato il primato del semplice e dello scarno proprio contro l'irregolarità delle avanguardie e delle correnti europee del primo Novecento: minimalismo, *Pop Art* e *Land Art*.

Rondeau: Victor Hugo

Victor Hugo ha raccontato una visita notturna all'Osservatorio di Parigi, nel 1834, dove François Arago lo accompagnò quasi per mano in un viaggio intorno alla Luna compiuto sedendo alla sua postazione al telescopio. All'inizio, posando l'occhio sulla lente, Hugo non riusciva a percepire se non una massa appena rilevabile su un fondo buio, qualcosa in cui a stento si differenziavano zone più pallide e più scure. Lentamente però, abituandosi a sfumature così tenui e alla massa insolitamente grande della Luna, cominciò a individuare qualcosa e a distinguere contorni d'ombra così indeterminati, però, da fluttuare alle «frontiere del sogno»:

Toccavo le pieghe del mio vestito, io c'ero. E c'era anche quello. Quel sogno che vedevo era una Terra. Probabilmente qualcuno – chi? – vi camminava; [...] forse quel centro congetturale d'una creazione diversa dalla nostra era un ricettacolo di vita; forse vi si nasceva e vi si moriva; quella visione era un luogo per il quale noi eravamo un sogno⁷.

La Luna «pallida» dei borghesi, la Regina della Notte delle fiabe, le Lune popolari che evocano le figure di Pierrot o di Arlecchino, quelle mitologiche dei popoli lontani nel tempo o nello spazio, dagli antichi fenici alle tribù dell'Africa, mostravano per Hugo che la Luna visibile è fatta di una pluralità di lingue, di storie, di tradizioni, persino di classi sociali. Guardarla al telescopio non eliminava i suoi misteri, ma li emancipava da ogni condizione storica, culturale e geografica per isolarne l'aspetto universale, quello che lega gli enigmi della Luna alla possibilità stessa del vedere e dell'immaginare. Al telescopio l'inaccessibile sembrava quasi toccato e l'invisibile visto. Ma d'altra parte più si guardava, meno si credeva ai propri occhi. Quella Luna, che pure si sapeva essere oggetto di studi scientifici, appariva solo come uno straniante «mappamondo dell'ignoto» e una personificazione dell'inatteso. «I poeti hanno creato una Luna metaforica e gli scienziati una Luna algebrica», ma «la Luna reale è fra le due», oscilla fra il sogno e l'astronomia senza che sia possibile assegnarla stabilmente all'uno o all'altra.

Di colpo, racconta Hugo, un'onda di luce investì la crosta rocciosa di quella massa indistinta e gli permise di individuare singole figure più definite: cime, crateri, pianure. Arago, seduto al suo fianco, gli spiegava che nella sua rotazione la Luna si era rivolta al Sole e si poteva perciò riconoscerne i rilievi. Neppure questa migliore distinzione dei contorni riusciva però a emancipare la Luna, secondo Hugo, da un rapporto originario con l'invisibilità e la lontananza. Una volta diradate le illusioni, la parola non veniva concessa solo alle descrizioni dell'astronomo, ma anche a una riflessione orientata verso la Terra, come se l'esperienza appena compiuta fosse l'ennesimo patrimonio di analogie che la Luna aveva dispensato agli uomini affinché vedessero meglio se stessi. Il ricordo indelebile lasciatogli dall'irruzione del fuoco dell'alba in un universo buio si condensava in immagini che evocavano «in proporzioni sublimi» il «diritto alla vita» e il «paga-

⁷ V. Hugo, *Promontorium Somnii*, ed. critica a cura di R. Journet e G. Robert, Les Belles Lettres, Paris 1961, p. 8.

mento di un debito dell'infinito». Di qui Hugo saltava oltretutto immediatamente a domande estetiche provenienti dalla sua esperienza di scrittore, domande sull'universo dell'arte, sul riconoscimento e il misconoscimento dell'opera del genio. Ci sono capolavori della letteratura e dell'arte che attendono di veder sorgere l'alba della loro gloria proprio come la Luna aveva atteso e ricevuto il Sole. Difficile immaginare con «quale orbita e secondo quali leggi» si muoverà il giudizio della posterità. Il buio può oscurare l'opera d'arte per secoli ma poi, quando si fa luce, quello che emerge all'improvviso non è un singolo oggetto, bensì un mondo:

all'improvviso, bruscamente, un getto di luce lampeggia, colpisce una cima ed ecco visibile l'*Amleto*, poi il chiarore aumenta, si fa giorno e uno dopo l'altro, come sulla Luna appaiono il monte Messala, il Promontorium Somnii, il vulcano Proclo e tutte quelle sommità, tutti quei crateri, così appaiono in Shakespeare *Otello*, *Romeo e Giulietta*, *Lear*, *Macbeth* e gli uomini, stupefatti, si accorgono di avere al di sopra delle loro teste un mondo sconosciuto⁸.

Il termine medio dell'analogia fra «il mondo misterioso dell'arte» e la Luna vista all'Osservatorio di Parigi è il *Promontorium Somnii*, quella «cima del sogno» che esiste, secondo Hugo, anche nell'opera degli artisti in genere e dei poeti in particolare. A quella cima «è poggiata la scala di Giacobbe» che permette di comunicare con una sfera ideale fatta non solo di altre parole, di fantasie letterarie, di poesia, di osservazione empirica, dunque di materia. Salire e scendere da una simile scala è un bisogno che gli uomini «vedono durante il sonno» ma che appartiene anche alla veglia, al punto che non c'è forma di speranza, di utopia, di consolazione o di ambizione che non porti con sé una parte di Luna come sogno da coltivare anche a occhi aperti, «senza che il dormire sia per quel genere di sogni una formalità necessaria»⁹.

Gigue: Alexander von Humboldt

François Arago sarebbe morto nel 1853 ma il suo libro più diffuso, intitolato *Astronomie populaire*, avrebbe atteso ancora un quindicennio per la pubblicazione e sarebbe uscito nel 1867. Da tempo ormai gli scienziati avevano puntato il telescopio verso il cielo, avvicinato lo sguardo ai corpi celesti, smesso di concepirle a distanza come figure geometriche perfette o come incorporee emazioni luminose. Gli studi di Arago, inoltre, spazzavano via quasi ogni residuo di mistero sulla Luna, già molto ridotto da quando in pieno Seicento un tardivo tolemaico, il gesuita ferrarese Giovanni Battista Riccioli, aveva descritto nel suo *Almagestum Novum* (1651) il fenomeno della librazione, ovvero l'apparente oscillazione del moto orbitale della Luna che ci rende visibili significativi scorci del lato nascosto e permette di formulare ipotesi ben fondate sulla sua continuità con la parte che conosciamo. Malgrado ciò, non si può dire che l'astronomia di Arago sia stata prosaica. Al contrario. Non solo Arago ha arricchito di nuove osservazioni, di un nuovo lessico e persino di una nuova sintassi un repertorio di metafore molto antico, che ha così contribuito a rinverdire, ma ha dato impulso anche alla nascita di un nuovo genere letterario, la fantascienza, nel quale anche le costruzioni più fantasiose tendono comunque a possedere un corpo, una fisicità, e difficilmente si accampano nel mondo dell'ideale. Quando scrisse il romanzo *Intorno alla Luna*, uscito nel 1870, Jules Verne era fre-

⁸ Ivi, pp. 14-15.

⁹ Ivi, p. 51.

sco della lettura di Arago e poteva valersi di tutta quella precisione fisica, descrittiva, che gli veniva da studi che non si limitavano a spegnere l'immaginazione poetica ma la conducevano in un campo nuovo, più vicino alla materialità dell'esperienza. Dire che sia stata questa la posta in gioco nella nascita dell'ecologia, e forse anche l'atto mancato che i difficili rapporti tra estetica ed ecologia non hanno ancora pensato a sufficienza, è indubbiamente una semplificazione. Serve però a rendere l'idea di quanto la visione ravvicinata dei corpi celesti, e per converso la visione a distanza della Terra, abbiano richiesto un mutamento di sensibilità che tuttora fatica a imporsi, ma la cui necessità diventa ogni giorno più chiara. Michael Collins, l'astronauta di Apollo 11 che rimase in volo attorno alla Luna aspettando il ritorno dei suoi compagni di equipaggio, racconta in uno di più bei libri di memorie di quegli anni di essere rimasto letteralmente abbagliato dalla Luna, la prima volta che l'aveva vista da vicino, scoprendo che questa non gli appariva più come «il piccolo disco giallo bidimensionale» che gli uomini avevano conosciuto da sempre, bensì come «un oggetto gigantesco e soprattutto a tre dimensioni»¹⁰. Scoprire il cosmo a tre dimensioni è stato un atto perfettamente simmetrico alla visione della Terra in due dimensioni. In entrambi i casi è sorta l'esigenza di non perdere nessuna delle due prospettive, ma di considerare come prioritaria la prima, legata alla vita, piuttosto che la seconda, più incline all'ideale.

Un'anticipazione della sensibilità estetico-ecologica della visione della Terra dallo spazio si può cercare nella letteratura scientifica dell'Ottocento e trovarla in uno dei maggiori successi editoriali di quell'epoca, *Kosmos*, trattato enciclopedico in cinque volumi pubblicato da Alexander von Humboldt a partire dal 1845. Volendo descrivere il mondo, Humboldt partiva da un punto di vista esterno alla Terra, da un'indeterminata lontananza nella profondità del cosmo dalla quale non era più possibile distinguere gli interessi soggettivi e tutto l'intreccio di motivi singolari, casuali, la cui percezione dipende dalla «vicinanza», cioè «dalla quota a cui siamo abituati» e da «una relativa praticità». Come si vede, siamo pur sempre nell'area di quell'evocazione della lontananza che era stata già valorizzata da Rosenkranz come forma di una bellezza possibile a fronte di ciò, da vicino, rende impossibile considerare belle la Terra e la natura. In Humboldt, oltretutto, questo motivo suona come una originale rielaborazione del principio kantiano del «disinteresse» nel giudizio di gusto. Humboldt però non pensa di avere guadagnato una distanza nella quale gli interessi empirici, la realtà materiale della natura, vengono sia pure provvisoriamente messi fra parentesi. Per lui la visione della Terra dallo spazio come una forma di compensazione per quanto gli uomini avevano perduto con la svolta copernicana dell'astronomia. Una volta abbandonata la «tavola dei circoli divini», ci si poteva concentrare sulla «bellezza della fisica» per dare voce a un'«intuizione estetica del tutto»¹¹. Ma la «bellezza della fisica» implicava che la materia, l'osservazione empirica, le irregolarità, le turbolenze e le diversità individuali non scomparissero, bensì fossero esse stesse la base di una nuova estetica il cui soggetto non era più un *Ego*, bensì il Tutti dell'umanità intera. Un soggetto da concepire però come una universalità estetica, nel senso kantiano, e in una visione a distanza del pianeta da concepire al tempo stesso come oggetto sensibile di una percezione, sia pure immaginaria, e come soggetto di uno sguardo con il quale chiunque è in grado di identificarsi.

¹⁰ Collins, M., *Carrying the fire: an astronaut's journeys*, Cooper Square Press, New York 1974, p. 387.

¹¹ Humboldt, A. von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1845-1862, ed. moderna Insel Verlag, Berlin 2010, I, p. 85.

STILE: NATURA ED EVOLUZIONE DI UN'IDEA ESTETICA

Alessia Cervini

Ci sono idee che, tutte insieme, costituiscono la strumentazione complessa ed eterogenea con la quale l'estetica opera, tanto nel caso in cui essa sia declinata nel senso di una filosofia delle arti, quanto in quello in cui si proponga, più in generale, come teoria della sensibilità, nell'accezione greca del termine *aisthesis*. Sei di queste idee sono state al centro di un volume importante di Władisław Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*¹, al quale fanno seguito idealmente due pubblicazioni, volute e curate da Luigi Russo: *Il Gusto: storia di un'idea estetica*² e *Il Genio: storia di un'idea estetica*³. Senza poter neppure nutrire la volontà di riprendere l'impresa portata avanti dai volumi appena citati, voglio però dedicare questo mio breve contributo a una disamina, per forza di cose sommaria e lacunosa, di una questione che potrebbe senz'altro aspirare a rientrare nel novero delle idee che hanno disseminato regolarmente la storia dell'estetica: l'idea di stile. Per far questo, faccio mia la convinzione – che anima ancora il lavoro di Tatarkiewicz e i due studi a cura di Luigi Russo a cui ho fatto riferimento – che ciascuna delle idee estetiche menzionate, ivi compresa quella di stile, abbia conosciuto modificazioni ed evoluzioni nel corso della storia dell'estetica, assumendo, di volta in volta, accezioni di senso specifiche, talvolta radicalmente diverse fra loro. Sono convinta, anzi, che l'idea di stile radicalizzi la necessità, che è anche delle altre idee estetiche, di essere analizzata nella prospettiva delle sue modificazioni storiche, racchiudendo in sé elementi (che sarà mia premura mostrare) che la pongono in un rapporto di impressionante prossimità con la prospettiva aperta, negli ultimi decenni, dagli studi nell'ambito della biologia evoluzionistica. Ed è proprio questa contiguità che, se da una parte pone l'idea di stile nel solco di studi ormai lungamente accreditati nel campo della storia dell'estetica, dall'altra apre questa storia agli orizzonti inediti di quella che comincia a profilarsi come una «nuova estetica»⁴, e che molto nutrimento può trarre dall'ambito più proprio della biologia evoluzionistica, nella direzione di una naturalizzazione dell'estetica stessa.

Nel cammino che qui ho brevemente anticipato, prenderò le mosse dalla formulazione che del concetto di stile hanno dato alcuni importanti esponenti della critica d'arte nel corso del secolo appena passato, limitando dunque, consapevolmente (e in parte colpevolmente), i miei riferimenti non solo alla riflessione novecentesca (sebbene al concetto di stile siano stati dedicati studi importanti già nel pensiero dell'antica Grecia)⁵, ma

¹ Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993.

² AA.VV., *Il Gusto: storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2000.

³ AA.VV., *Il Genio: storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2008.

⁴ Già da qualche anno gli interessi della comunità accademica nazionale si sono concentrati sulle nuove forme assunte dall'estetica, all'inizio del nuovo millennio. Per una ricognizione delle posizioni più significative, rimando al volume AA.VV., *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo, «Supplementa» 25, Aesthetica, Palermo 2010.

⁵ È il caso di ricordare almeno il volume di Demetrio Falereo, *Lo stile*, tr. it. a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1999.

anche – all'interno di questa – soltanto a tre, benché autorevoli, voci⁶: quelle di Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin, prima, Meyer Schapiro dopo. Fra le opere di questi autori, mi riferirò nello specifico ad *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1908), *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) e *Lo stile* (1953).

Cominciamo allora da Worringer. Merita attenzione, come prima cosa, il sottotitolo col quale lo studioso circoscrive l'ambito della sua ricerca – *Un contributo alla psicologia dello stile* – individuando l'oggetto specifico del proprio interesse, per l'appunto nei fondamenti psicologici che sono alla base della messa in stile (vale a dire in immagine) dell'esistente, e in primo luogo della natura. Worringer sembra suggerire, dunque, ai suoi lettori l'ipotesi che segue: alla base della costituzione di uno stile non va rintracciato un sistema di regole riconoscibili e condivise, prese a norma del fare artistico. Essa, infatti, pare dipendere piuttosto dal rapporto che l'uomo sa istituire fra sé e il mondo che lo circonda, ovvero dalla modalità specifica in cui l'uomo sente il mondo, e di conseguenza se lo rappresenta. È proprio perché questo rapporto si è modificato nel corso del tempo che è divenuta possibile la costituzione di stili rappresentativi diversi, difficilmente riconducibili gli uni agli altri. La posizione di Worringer, a questo proposito, è piuttosto inequivocabile: «Scopo delle argomentazioni che seguono è dimostrare l'insostenibilità dell'assunto secondo cui il processo empatico avrebbe costituito sempre e comunque il presupposto della creazione artistica»⁷. La teoria dell'empatia sarebbe dunque in grado di fornire spiegazione dei processi psicologici che hanno portato alla creazione solo di una parte delle opere d'arte di cui siamo a conoscenza. Essa, per esempio, non può render conto di «quel vasto complesso di opere d'arte che esulano dal ristretto ambito dell'arte greco-romana e di quella moderna occidentale»⁸. Di fronte a esse, infatti, «siamo costretti ad ammettere l'esistenza di un processo psichico completamente diverso»⁹, capace di spiegare l'apparire di stili fra loro opposti. Tale processo psichico si identifica con ciò che Worringer chiama astrazione. Sulla contrapposizione fra astrazione ed empatia, come è noto, Worringer costruisce l'intera sua argomentazione.

Un punto importante è già stato raggiunto: atteggiamenti psicologici diversi danno vita a stili rappresentativi diversi. Ma c'è molto di più. Accanto a questa definizione dello stile, legata al variare degli atteggiamenti che lo determinano, c'è infatti, nel testo di Worringer, un'ulteriore specificazione del termine che connette esemplarmente la questione dello stile a quella dell'astrazione: «I due poli del volere artistico corrispondono, se applicati al prodotto di tale volontà, ai concetti di naturalismo e stile»¹⁰. Per semplificare, potremmo opporre alla coppia costituita da naturalismo ed empatia quella in cui, viceversa, sono associati stile e astrazione. In questa seconda accezione del termine, «sotto il concetto di stile» bisogna «raccogliere tutti gli elementi che discendono dal bisogno di astrazione»¹¹, ivi compreso «il bisogno di collegare la riproduzione del modello naturale [...] alla conformità a leggi geometrico-cristalline, allo scopo di imprimere a essa in questo modo il sigillo dell'eternità e di strapparla alla caducità e all'arbitrio»¹².

⁶ Fra le grandi voci assenti dalla mia analisi, devo segnalare almeno quella di E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Id., *La prospettiva come «forma simbolica» e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1998; e quella di N. Goodman, *Lo statuto dello stile*, in Id., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988.

⁷ Worringer, W., *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, tr. it. a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008, p. 10.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

¹¹ *Ivi*, p. 47.

¹² *Ivi*, p. 44.

Inteso qui quasi come «stilizzazione», lo stile rappresenta la controparte più forte a quel *sentirsi-nelle-cose* che «acuisce naturalmente la sensibilità per il contenuto indicibilmente bello della forma organica» e che caratterizza l'empatia. Se infatti la forma organica è quella che cresce, si modifica ed evolve, lo stile risponde a una «necessità e conformità a leggi» che evitano ogni «legame con la vita»¹³.

Appare chiara, già da questa prima veloce incursione nel pensiero di Worringer, la misura in cui la questione dello stile possa venire implicata negli studi sulla scienza della vita, semplicemente evocando termini di una certa pregnanza teorica come «forma organica» e «conformità a leggi», qui ancora opposti polarmente e riuniti, invece, nella prospettiva della biologia evoluzionista, a cui approderemo più avanti.

Lo stesso schema binario che domina il pensiero di Worringer si ritrova anche nell'opera di Wölfflin. Non è un caso, infatti, che si intitolò proprio *La duplice fonte dello stile* il primo paragrafo dell'introduzione all'opera più nota, e già menzionata, di Wölfflin: *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. C'è una fonte individuale dello stile (quella sulla quale calca la mano ciascun artista quando vuol dar conto del suo modo di creare) e c'è una fonte materiale (che vincola l'esistenza di uno stile a determinate possibilità ottiche – così le chiama Wölfflin – piuttosto che ad altre). Nel primo caso, il problema connesso alla possibilità di comprendere cosa sia lo stile «viene esaurito soltanto con l'analisi dei valori qualitativi e dell'espressione», poiché esso finisce per essere inteso unicamente «come espressione dello spirito di un tempo, di un popolo e insieme di una personalità»¹⁴. Una storia dell'arte che sia concepita come storia dell'espressione non potrà fare a meno, quindi, di cercare nell'opera del singolo artista «la sua personalità, e nel gran mutare delle forme e della rappresentazione [...] l'immediata reazione a quei moti spirituali che, attraverso la loro molteplice innervatura, formano nel loro complesso la *Weltanschauung*, il sentimento del mondo di un'epoca»¹⁵. Se però le cose stessero semplicemente così, forse molte evoluzioni dello stile diverrebbero incomprensibili o addirittura inconcepibili. Per giustificare l'emergere «di una quantità di nuove possibilità insospettate», bisogna arrivare infatti ad ammettere che «siamo dinanzi a un mutamento dell'occhio interiore», ovvero «a una successione di forme di visibilità in trasformazione, che non sembrano dipendere direttamente da una particolare *volontà* espressiva»¹⁶. Il che equivale a dire, come fa Wölfflin poco più avanti, che: «In ogni nuovo stile si cristallizza un nuovo contenuto del mondo» e che, sulla base di questo, «non solo si vede in un altro modo, ma si vedono altre cose»¹⁷.

L'indipendenza dell'arte va certamente tenuta ferma come un dato indiscutibile, ma è ben certo che affermazioni come quelle di Wölfflin aprono la strada alla possibilità che l'andamento della storia dell'arte sia considerato almeno in accordo con quello «della storia generale dello spirito»¹⁸. Se così è, il problema dello stile supera abbondantemente i confini della critica d'arte e finisce per coinvolgere «la questione delle forme (morfologiche) nelle quali un'epoca costruisce, ma anche il problema di come l'umanità sente se stessa e affronta colla ragione e il sentimento le cose del mondo»¹⁹.

La non assoluta riconducibilità all'orizzonte artistico delle domande aperte da una questione come quella dello stile è ciò che, per certi versi, permette a esso di non essere

¹³ Ivi, p. 46.

¹⁴ Wölfflin, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1999, p. 38.

¹⁵ Ivi, p. 301.

¹⁶ Ivi, p. 302.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 306.

¹⁹ *Ibid.*

considerato unicamente come un problema «espressivo», ed essere per questo soggetto a modificazioni ed evoluzioni; variazioni che da una parte chiamano in ballo la storicità «dello spirito», ma dall'altra invocano la trasformazione di morfologie concrete. Come se «l'occhio» a cui Wölfflin fa riferimento fosse sì «interno», ma trovasse sede nella morfologia non immutabile dell'organo umano della vista.

La stessa attenzione per il tema dello sviluppo e dell'evoluzione si rintraccia, con ogni evidenza, anche attraversando il saggio di Meyer Schapiro, dedicato proprio alla questione dello stile. Uno dei paragrafi in cui il denso libricino a cui mi riferisco è suddiviso si intitola infatti *Schemi di sviluppo e di successione*. Ai fini della nostra argomentazione, è piuttosto interessante il fatto che, in quella sede, Schapiro connetta esplicitamente la questione dello sviluppo dello stile a una concezione organica dell'arte e delle sue forme. Quasi a sostenere che, se una possibilità esiste di considerare lo stile in termini evolutivi, essa è vincolata alla necessità di intendere l'arte in quanto organismo vivente.

Dice Schapiro: «La concezione organica dello stile ha il suo corrispettivo nella ricerca di analogie biologiche nello sviluppo delle forme. Vi è una concezione che, ispirandosi alla vita dell'organismo, attribuisce all'arte un ciclo ricorrente di infanzia, maturità e vecchiaia [...]. Ve ne è poi un'altra, secondo cui il processo è un'evoluzione continua dalle forme più primitive alle più avanzate»²⁰. A tale modo di intendere lo stile e la sua evoluzione, Schapiro oppone, subito dopo, la posizione di Wölfflin, il quale, attraverso la costruzione di un sistema interpretativo fondato sull'individuazione di cinque coppie oppostive (lineare-pittorico; superficie-profondità; forma chiusa-forma aperta; molteplicità-unità; chiarezza-non chiarezza), applicabili alla pittura, quanto alla scultura e all'architettura, avrebbe lavorato al riconoscimento di «costanti», intese come «disposizioni connaturate che modificano in qualche modo le normali tendenze evolutive innate»²¹.

Ora, proprio questo è il punto. È davvero così necessario ritenere inconciliabile l'idea di sviluppo con il riconoscimento dell'esistenza di elementi immutabili o «costanti» nella storia dell'arte, come in quella dell'uomo? È qui che le teorie della biologia evuzionistica devono essere tirate in ballo, nel tentativo di risolvere quella serie di opposizioni che sono apparse finora come difficoltà teoriche insormontabili. A partire dall'idea che Schapiro pare sottoscrivere, secondo la quale analogie profonde consentirebbero di affiancare lo sviluppo delle forme biologiche e di quelle artistiche, sembra del tutto lecito nutrire la convinzione che proprio la biologia evuzionistica, per le modalità in cui essa è andata configurandosi negli ultimi decenni, possa accorrerci in aiuto per tentare almeno di sanare alcuni dei problemi posti fin qui, nella forma di polarità tematiche e concettuali divergenti o addirittura inconciliabili. La biologia evuzionistica può far in modo, per esempio, che si ricompongano le prospettive che alternativamente hanno valorizzato, considerandole l'una in contrapposizione all'altra, la fonte individuale e materiale (generale) dello stile; la rappresentazione empatica dell'organico e l'esigenza di adesione alla necessità della legge, intesa come radicale negazione della vita.

Riguardo a questi temi, la biologia evuzionistica dimostra, infatti, di aver molto da dire: si pensi solo a quell'idea che, in genetica, attribuisce alla devianza il valore della norma. Lo ricorda Telmo Pievani nella sua *Introduzione alla filosofia della biologia*: «la teoria dell'evoluzione darwiniana si fonda sull'assunto centrale della diversità individuale, non fra specie»²². «La diversità individuale non è solo la norma in natura, ma è anche il

²⁰ Schapiro, M., *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995, p. 23.

²¹ Ivi, p. 24.

²² Pievani, T., *Introduzione alla filosofia della biologia*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 112.

segreto dell'evoluzione. Se vi è carenza di diversità interna, la popolazione risulta esposta al parassitismo, a pandemie o all'estinzione a causa di repentini cambiamenti ambientali per i quali non vi siano *mutanti* pronti a resistere.»²³

Ma a cosa va attribuita, in generale, l'importanza di una disciplina come la biologia evolucionistica per una discussione come la nostra, che ha come oggetto gli artefatti (in specie quelli artistici) della cultura umana? Direi, anzitutto, all'assunto sul quale si fonda l'idea stessa di biologia: che essa sia, cioè, sin dalle sue origini, una scienza «storica» che, a differenza della fisica (che fornisce spiegazioni fondate «sulle conseguenze dell'azione di leggi senza tempo»)²⁴, ha a che fare con spiegazioni che si basano invece sul riconoscimento non di leggi, ma di «funzioni». Ogni studio di funzione altro non è che lo studio del comportamento di variabili che, assumendo di volta in volta valori diversi, inscrivono su una tabella cartesiana l'andamento di una linea, retta o curva che sia. In questo senso si può sostenere, come fa Pievani, che sia stata proprio la teoria dell'evoluzione, a partire dalla formulazione che di essa diede per primo Darwin, «ad aver offerto ai dati biologici una coerenza complessiva estremamente potente»²⁵. Senza impedire alla biologia di «esibire teorie generali di grande portata esplicativa e in certi casi anche predittiva», senza ridurla cioè a disciplina «meramente descrittiva»²⁶, la teoria dell'evoluzione ha consentito l'introduzione, nel pensiero scientifico, di quel carattere storico che ci permette di considerare il vivente come rispondente non solo a leggi necessarie e immutabili, ma anche a funzioni soggette a modificazioni e sviluppi.

Il che, ovviamente, è di una certa importanza per noi, perché ci permette di comprendere finalmente meglio in che senso si debba sostenere la possibilità di leggere, in chiave biologica, ovvero evolucionistica, questioni di ordine artistico ed estetologico. È già nell'idea stessa di evoluzione che si nascondono le ragioni dell'interesse che una disciplina come l'estetica può nutrire nei confronti della biologia, considerata in quanto scienza storica. Eredità e adattamento non sono altro, in questo senso, che uno dei modi in cui declinare il problema del rapporto fra la necessità di rispondere a una regola e la possibilità che essa venga violata, problema attorno al quale, fra gli altri, si è costruito il lungo dibattito sulla questione dello stile, del quale qui si sono ripercorse, brevemente, solo pochissime tappe. Far proprio uno stile significa, dal punto di vista dell'artista, rispondere a un canone o violarlo in una prospettiva personale? Probabilmente l'una e l'altra cosa allo stesso tempo, in una direzione che è stata proprio la teoria evolutiva, soprattutto nelle sue più recenti formulazioni, a imporre.

Vale la pena, a questo proposito, prendere in considerazione la riformulazione del concetto darwiniano di evoluzione in termini di *exaptation*, a opera di Stephen Gould ed Elisabeth Vrba. Come è noto, nella teoria darwiniana dell'evoluzione, «la selezione naturale è il filtro che vaglia le forme dimostrate più efficienti nella lotta per la sopravvivenza e favorisce per esse la trasmissione genetica di generazione in generazione». Intesa in questo modo, la selezione naturale «è un puro meccanismo materiale che produce effetti [...] e non rappresenta un'intenzione progettuale inscritta nella natura»²⁷. Eppure, «la confusione terminologica fra *adattamento come processo* e *adattamento come prodotto* generò fraintendimenti»²⁸, alludendo in qualche modo all'esistenza in natura

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. IX.

²⁵ *Ivi*, p. X.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Gould, S., Vrba, E., *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 150.

²⁸ *Ibid.*

di un «fine», che i meccanismi dell'adattamento si proporrebbero di raggiungere. Tale teleologismo della natura è negato, però, da una serie di evidenze già riconosciute come tali da Darwin nel 1859, all'epoca cioè della stesura del suo libro sull'origine delle specie: «le suture del cranio nei piccoli di mammifero sono utilissime, quasi indispensabili, al momento del parto, ma chiaramente non sono un'adaptation per il parto poiché suture identiche sono presenti anche nei rettili e negli uccelli, che non ne hanno alcun bisogno. Nei mammiferi, le suture sono un carattere che ha un ottimo effetto nel parto, ma che non esistono in funzione del parto»²⁹. È per indicare questo tipo di fenomeni che Gould e Vrba hanno distinto, nell'insieme generale dei caratteri definibili come *aptations*, due differenti sottoinsiemi: quello vero e proprio delle *adaptations* («i caratteri plasmati dalla selezione naturale per la funzione che ricoprono attualmente») ³⁰ e quello delle *exaptations* («i caratteri formati per una determinata ragione, o anche per nessuna ragione funzionale specifica, e poi resi disponibili alla selezione per il reclutamento attuale») ³¹.

L'importanza di tutto ciò è chiara ed è esplicitata dallo stesso Gould al termine del suo breve, ma intensissimo saggio: «la codifica dell'*exaptation* non solo identifica un difetto comune in molti ragionamenti evolucionistici – l'inferenza automatica della genesi storica dall'utilità attuale – ma focalizza anche l'attenzione sul ruolo negato, ma fondamentale, dei caratteri non-adattativi sia nel vincolare sia nel facilitare il percorso dell'evoluzione»³².

È solo a partire da un aggiustamento come questo che la teoria dell'evoluzione può cominciare a liberarsi di ogni possibile residuo finalistico e apparire non come il regno della necessità, ma come risultato di un *bricolage* imprevedibile.

Dovrebbe risultare a questo punto ancora più evidente il peso che tutto ciò assume in un progetto di «naturalizzazione» dell'estetica, in virtù del quale è possibile rileggere anche la storia di idee storicamente consolidate, come quella di stile. Le forme viventi non si limitano a rispondere a un ordine necessario imprescindibile, ma sembrano essere dotate di una capacità di rimodulazione della propria condizione, in tutto paragonabile alla facoltà artistica dell'uomo.

C'è un ultimo dato che credo sia utile sottolineare, nella posizione di Gould. Essa suggerisce una riformulazione del rapporto funzione-forma (sulla quale Pievani acutamente si sofferma) che è di un qualche interesse per chiunque si occupi anche di un campo come quello dell'estetica. Nel concetto di *exaptation*, «la funzione non precede sempre la forma, determinandola; le funzioni possono variare a parità di forma e di struttura». Forzando un po' la mano si potrebbe addirittura dire che sia la forma a dar vita (in modo certamente non necessario e finalistico) a funzioni diverse; il che equivarrebbe a riconoscere definitivamente il legame fra il biologico e l'estetico, nel quale l'apparire della funzione artistica di una forma andrebbe ricondotto alle condizioni bio e fisiologiche che l'hanno reso possibile.

Si tratta evidentemente solo di un'ipotesi, sulla quale, però, un regista come Sergej Ejzenštejn ha riflettuto a più riprese, arrivando a mettere un'idea (quella di *immaginità*) che molti tratti pare avere in comune con le cose dette fin qua. Mi riferisco, nello specifico, a un testo del 1934 intitolato «Organicità e immaginità»³³, sebbene, come noto,

²⁹ Ivi, p. 151.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 49.

³³ Ejzenštejn, S.M., «Organicità e immaginità», in Id., *Stili di regia*, tr. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1993, pp. 285-308.

Ejzenštejn si preoccupò di chiarire la sua idea di *immaginità* (più avanti e in modo molto diffuso) anche in una delle sue opere più note: *La natura non indifferente* (1945-47). Nello scritto del '34, il regista affronta la questione dell'uso, in arte, della linea curva, o serpentina, come più volte la definisce. Si richiama, per questo, a un'opera di William Hogarth, *L'analisi della bellezza* (1753), in cui la consacrazione della linea ondulata a «linea del bello» si fonda, secondo Ejzenštejn, «su solide premesse organiche, e cioè sulla potente capacità di *fascinazione* di quella linea»³⁴. Ora, il problema è indagare e rendere esplicito il perché di tale indiscutibile potere di fascinazione. Per far questo è necessario arrivare a rintracciare nell'uso della linea ondulata in arte il ricorrere «della linea e della forma che caratterizzano il processo della crescita e del movimento organico»³⁵. «Che si osservi la peristalsi degli organi dirigenti o la traiettoria di un'ala in volo, l'andatura di un uomo o l'elica dell'apparato seminale deliglio, un tronco d'albero, la formazione di una conchiglia, di un osso umano, il movimento di uno spermatozoo o di un uragano o del vento del deserto, dovunque troveremo questa stessa linea»³⁶.

È la presenza in natura della linea ondulata a garantire, a ogni forma d'arte che ne faccia uso, efficacia compositiva e pregnanza emotiva. È organica, infatti, quell'arte che è in grado di far proprie, non solo imitandole, le forme della natura. Che Ejzenštejn non stia semplicemente ricorrendo a un'idea di arte intesa come semplice riproduzione del reale (del reale naturale nello specifico) è fin troppo chiaro per tornare a discuterne. Il problema al vaglio del regista è infatti ben più complicato. È in discussione, infatti, l'ipotesi che l'arte acquisisca, in quel difficile processo che conduce alla sua costruzione, non solo le forme, ma addirittura il ritmo e la legalità che stanno alla base dell'evoluzione di ogni forma vivente, animale, vegetale o umana che sia. È su questa base che Ejzenštejn può arrivare a parlare dell'*immaginità*, come di un vero e proprio principio costruttivo, ovvero come dell'unico «mezzo per l'autentica *comprensione* (comprendere = avere, afferrare) dei fenomeni e degli oggetti»³⁷. Solo il riconoscimento di una legalità naturale consente, quindi, la reale comprensione dei fenomeni e la loro possibile trasposizione in immagine artistica. Se l'*immaginità* definisce, allora, quel criterio di coerenza formale che il lavoro artistico deve sempre assecondare, l'*organicità* stabilisce, ancora in quanto principio, che quel criterio deve essere lo stesso che regola lo sviluppo della natura e dei suoi fenomeni: «la medesima legge di struttura del fenomeno si riproduce in un'analogia regolarità strutturale dell'opera»³⁸.

Il presupposto di una ideale identità di struttura fra tutti i fenomeni viventi consente a Ejzenštejn di tracciare una linea che, per quanto non uniforme e consistente di salti di ordine qualitativo, unisce le forme più elementari dell'esistente alle produzioni più elevate dell'arte: in mezzo trovano la loro collocazione il mito, i riti primitivi, le organizzazioni e le istituzioni sociali modificatisi nel corso del tempo. In ognuna di queste forme è rintracciato e declinato lo stesso schema, e il risultato è proprio un quadro in cui storia naturale e umana risultano esse stesse indistinte.

La questione dello stile, se intesa, allora, come il problema che accompagna il costruirsi dell'opera d'arte, la sua messa in forma, è ricondotta da Ejzenštejn alla necessità di assimilazione di una regolarità che appartiene già alla natura. Tale regolarità costruttiva, come è evidente, non si esaurisce mai nella semplice rispondenza a leggi date e im-

³⁴ Ivi, p. 288.

³⁵ Ivi, p. 295.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Id., «Drammaturgia della forma cinematografica», in Id., *Il montaggio*, tr. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1986, p. 37.

³⁸ Id., «Organicità e immaginità», cit., p. 297.

mutabili, proprio perché mutabile e in via di evoluzione è la natura stessa. È l'evoluzione che caratterizza il vivente a garantire all'opera d'arte, al cinema soprattutto, la propria capacità di movimento. All'arte non spetta che il compito di ripetere a un livello superiore (quello della composizione formale) ciò che è già presente sul piano biologico: il movimento del vivente, quel movimento che solo può svegliarci dall'illusione di ricoprire l'ultimo e più alto gradino della scala evolutiva, tenendo aperta la possibilità che una forma davvero sapiente superi prima o poi l'*Homo* cosiddetto *sapiens*.

GIUDICARE LA BELLEZZA HA UN FUTURO?

Simona Chiodo

Dopo quasi un secolo di marginalizzazione, sembra che la bellezza sia tornata a essere un argomento importante dell'estetica. Gli ultimi quindici anni sono densi sia di lavori storici sia di lavori teoretici. In particolare, il dibattito internazionale riconosce due monografie decisive per la riapertura del quesito sulla bellezza: *Beauty restored* di Mary Mothersill (che è addirittura del 1984)¹ e *The invisible dragon: four essays on beauty* di Dave Hickey (del 1993)². Dal 1999 il numero delle monografie concentrate sulla bellezza aumenta in modo notevole: tra i lavori più significativi ci sono *On beauty and being just* di Elaine Scarry (1999)³, *Venus in exile: the rejection of beauty in twentieth-century art* di Wendy Steiner (2001)⁴, *The metaphysics of beauty* di Nick Zangwill (2001)⁵, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art* di Arthur Danto (2003)⁶, *Das Versprechen der Schönheit* di Winfried Menninghaus (2003)⁷, *The secret power of beauty* di John Armstrong (2004)⁸, *Six names of beauty* di Crispin Sartwell (2004)⁹, *Values of beauty: historical essays in aesthetics* di Paul Guyer (2005)¹⁰, *Beauty and art 1750-2000* di Elizabeth Prettejohn (2005)¹¹, *Cinq méditations sur la beauté* di François Cheng (2006)¹², *Only a promise of happiness: the place of beauty in a world of art* di Alexander Nehamas (2007)¹³, *Beauty* a cura di Dave Beech (2009)¹⁴, *Beauty* di Roger Scruton (2009)¹⁵, *Cette étrange idée du beau* di François Jullien

¹ Mothersill, M., *Beauty restored*, Clarendon Press, Oxford 1984.

² Hickey, D., *The invisible dragon: four essays on beauty*, Art Issues Press, Los Angeles 1993 (la seconda edizione integrata è del 2009: *The invisible dragon: essays on beauty*, University of Chicago Press, Chicago).

³ Scarry, E., *On beauty and being just*, Princeton University Press, Princeton 1999; tr. it. di S. Romano, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, Il Saggiatore, Milano 2001.

⁴ Steiner, W., *Venus in exile: the rejection of beauty in twentieth-century art*, Free Press, New York 2001.

⁵ Zangwill, N., *The metaphysics of beauty*, Cornell University Press, Ithaca 2001; tr. it. di M. Di Monte, *La metafisica della bellezza*, Marinotti, Milano 2011.

⁶ Danto, A.C., *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, Open Court, Chicago 2003; tr. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza: da Kant alla Brillo Box*, Postmedia Books, Milano 2008.

⁷ Menninghaus, W., *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003; tr. it. di D. Di Maio, *La promessa della Bellezza*, Aesthetica, Palermo 2013.

⁸ Armstrong, J., *The secret power of beauty*, Allen Lane, London 2004; tr. it. di S. Piraccini, *Il potere segreto della bellezza: una guida al bello di ogni epoca*, Guanda, Parma 2007.

⁹ Sartwell, C., *Six names of beauty*, Routledge, New York 2004; tr. it. di M. Virdis, *I sei nomi della bellezza: l'esperienza estetica del mondo*, Einaudi, Torino 2006.

¹⁰ Guyer, P., *Values of beauty: historical essays in aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2005.

¹¹ Prettejohn, E., *Beauty and art 1750-2000*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005.

¹² Cheng, F., *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris 2006; tr. it. di G. Brivio, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

¹³ Nehamas, A., *Only a promise of happiness: the place of beauty in a world of art*, Princeton University Press, Princeton 2007.

¹⁴ Beech, D. (ed.), *Beauty*, Whitechapel, London - MIT Press, Cambridge (Mass.) 2009.

¹⁵ Scruton, R., *Beauty*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009; tr. it. di L. Majocchi, *La bellezza: ragione ed esperienza estetica*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

(2010)¹⁶ e *The concept of the beautiful* di Agnes Heller (2012)¹⁷. E in Italia, dopo una serie di studi nel corso degli anni Novanta¹⁸, ci sono *Storia della bellezza* a cura di Umberto Eco (2004)¹⁹, *La bellezza* di Elio Matassi, Walter Pedullà e Fulco Pratesi (2005)²⁰, *Le promesse della bellezza* di Stefano Zecchi (2006)²¹, *Giustizia e bellezza* di Luigi Zoja (2007)²² e *Oltre la bellezza* di Federico Vercellone (2008)²³.

È interessante registrare che sono numerosi i lavori concentrati, se non altro in parte, su un argomento specifico: giudicare la bellezza (in particolare le possibilità contemporanee che la bellezza ha di essere giudicata). Ed è altrettanto interessante registrare che, comunque, sembra che l'estetica di Kant sia la *condicio sine qua non* di qualsiasi messa alla prova, diretta sia al presente sia al futuro prossimo, del giudizio sulla bellezza: tra gli studi citati, sono fondati, se non altro in parte, sull'estetica di Kant i lavori di Zangwill, Danto, Armstrong, Prettejohn, Nehamas, Scruton, Heller e, soprattutto, Guyer, ai quali sono da aggiungere gli studi *Philosophy at the new millennium* a cura di Anthony O'Hear (2001)²⁴, *The future of beauty in theatre, literature and the arts* a cura di Daniel Meyer-Dinkgräfe (2005)²⁵, *Aesthetics and material beauty: aesthetics naturalized* di Jennifer McMahon (2007)²⁶ e *Functional beauty* di Glenn Parsons e Allen Carlson (2008)²⁷.

La domanda alla quale provare a rispondere è, allora, la seguente: che cosa l'estetica di Kant sembra potere risolvere in relazione al giudizio sulla bellezza anche nel presente e nel futuro prossimo? La domanda posta è un modo per chiederci, in ultimo: che cosa il giudizio sulla bellezza sembra poter significare nel presente e nel futuro prossimo? E cioè: giudicare la bellezza può avere ancora un presente e un futuro prossimo importanti?

Lo spazio che è qui a disposizione richiede di fare una selezione. Proviamo a concentrarci, allora, su un numero circoscritto di lavori significativi in relazione all'elaborazione del giudizio sulla bellezza fondato, se non altro in parte, sull'estetica di Kant. Escludiamo gli studi caratterizzati da un interesse che è quasi *in toto* storico (ad esempio il lavoro di Paul Guyer), gli studi caratterizzati da un'adesione all'estetica di Kant che è quasi integrale (ad esempio i lavori di Marcus Verhaegh nello studio a cura di Daniel Meyer-Dinkgräfe e di Jennifer McMahon) e gli studi caratterizzati da un obiettivo teoretico dominante, che, in ultimo, porta di necessità a un'autonomia maggiore dall'estetica di Kant (ad esempio i lavori di Nick Zangwill, che torna al giudizio sulla bellezza di Kant

¹⁶ Jullien, F., *Cette étrange idée du beau*, Grasset, Paris 2010; tr. it. di B. Piccioli Fioroni e A. De Michele, *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, Bologna 2012.

¹⁷ Heller, A., *The concept of the beautiful*, Lexington Books, Lanham 2012.

¹⁸ Zecchi, S., *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; Id., *Il brutto e il bello: nella vita, nella politica, nell'arte*, Mondadori, Milano 1995, Rella, F., *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991; Bodei, R., *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995; Carchia, G., *Arte e bellezza*, Il Mulino, Bologna 1995.

¹⁹ Eco, U. (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004.

²⁰ Matassi, E., Pedullà, W., Pratesi, F., *La bellezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

²¹ Zecchi, S., *Le promesse della bellezza*, Mondadori, Milano 2006.

²² Zoja, L., *Giustizia e bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

²³ Vercellone, F., *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008. Cfr. anche il numero monografico di *Studi di Estetica* sul futuro della bellezza, con contributi di W. Steiner, F. Vercellone (tra gli autori citati), P. D'Angelo, G. Di Giacomo e G. Ottolini, a cura di S. Chiodo, *Studi di Estetica*, n. 46 (2012).

²⁴ O'Hear, A. (ed.), *Philosophy at the new millennium*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2001.

²⁵ Meyer-Dinkgräfe, D. (ed.), *The future of beauty in theatre, literature and the arts*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2005.

²⁶ McMahon, J., *Aesthetics and material beauty: aesthetics naturalized*, Routledge, New York-London 2007.

²⁷ Parsons, G., Carlson, A., *Functional beauty*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.

anche in *Beauty*, pubblicato nel 2005 in *The Oxford handbook of aesthetics* a cura di Jerrold Levinson²⁸, e di Arthur Danto). Proviamo a concentrarci, allora, sui lavori seguenti: *Beauty restored* di Mary Mothersill, *The secret power of beauty* di John Armstrong, *Only a promise of happiness: the place of beauty in a world of art* di Alexander Nehamas e *Beauty* di Roger Scruton.

È istruttivo verificare la presenza di argomenti condivisi. Le ragioni che riaffermano l'estetica di Kant, e in particolare il suo giudizio sulla bellezza, sembrano essere soprattutto due:

1. l'idea secondo la quale è possibile pensare a un giudizio che, anche se è soggettivo, è razionale (aggiungiamo qualcosa che i lavori degli autori considerati sembrano sottintendere, se non altro in qualche caso: la possibilità di una soggettività che è, comunque, razionale è un meccanismo visibile quando giudichiamo la bellezza, e non altrettanto visibile quando giudichiamo altro, ma può essere promettente, in qualche caso, anche quando giudichiamo altro. La domanda da provare a porci è, allora, la seguente: il giudizio sulla bellezza ci insegna un modello di legalità che possiamo assumere in modo promettente anche altrove, con l'obiettivo di rispondere a domande attuali?);
2. l'idea secondo la quale giudicare la bellezza significa essere disinteressati, se non altro nel caso di un giudizio sulla bellezza autentico. Qui, gli autori considerati argomentano soprattutto l'intelligenza del risultato seguente: esercitare (e imparare a esercitare) il disinteresse significa anche esercitare (e imparare a esercitare) in modo quasi paradossale l'interesse nella cosa più significativa che l'esperienza estetica ha da darci, e che è l'esteticità dell'oggetto, al quale, allora, diamo (e impariamo a dare) un'attenzione intensa, vera.

Procediamo con ordine, e partiamo dalla prima idea, secondo la quale è possibile pensare a un giudizio che, anche se è soggettivo, è razionale. Mary Mothersill sviluppa con un'efficacia singolare l'argomento della soggettività razionale, che è la tesi essenziale del suo lavoro. La natura soggettiva del giudizio sulla bellezza in particolare e del giudizio estetico in generale è data dall'assenza totale di leggi: «there are not and never will be any laws of taste»²⁹. Allora, giudicare la bellezza significa dire qualcosa di «singular»³⁰. Ma la soggettività del giudizio sulla bellezza non esclude la sua razionalità: giudicare la bellezza significa anche dire qualcosa di «categorical, and affirmative»³¹. E la razionalità del giudizio sulla bellezza ha effetti interessanti:

one reason for calling my primary judgments «genuine judgments» is that I take them to be true and hence, so to speak, in the public domain. They might be challenged or debated and I would listen; I would also listen to an *ad hominem* challenge to the effect, say, that my judgment is inauthentic – opinions borrowed from others, tainted with «interest», and so forth³².

In ultimo:

²⁸ Zangwill, N., «Beauty», in Levinson J. (ed.), *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, pp. 325-343.

²⁹ L'edizione citata è la seguente: Mothersill, M., *Beauty restored*, Adams-Bannister-Cox, New York 1991, p. 100.

³⁰ Ivi, p. 75.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 153.

someone who takes an item to be *beautiful* has been struck by something that captures his attention and makes him think; he believes, truly or falsely, that the item has extraordinary qualities and that it will be a cause of pleasure to anyone who attends to them. If he voices his belief, it will be in the mode of assertion; he is making a claim. If the item in question is at hand, its aesthetic properties (as they must be) manifest, then, just as Kant says, he will count on the agreement of others. He thinks that properly qualified and suitably situated people *ought* to find it beautiful because he thinks that it *is* beautiful. Thus the judgement of taste is normative in a way that remarking on what one finds agreeable is not³³.

Il risultato più interessante della ripresa dell'estetica di Kant è la nozione di normatività alla quale Mary Mothersill arriva: giudicare la bellezza sembra poterci insegnare a esercitare una specie di normatività, che è più radicale della specie di normatività che Kant attribuisce al giudizio estetico (secondo Mary Mothersill la bellezza è un concetto: «a peculiarly basic concept»³⁴, «a 'standing' concept»³⁵, «like truth»³⁶, «like knowledge or action»)³⁷, e che può essere illuminante sia per ragionare sulla possibilità che il giudizio sulla bellezza aderisca all'oggetto al quale fa riferimento con una radicalità che, ancora, è maggiore della radicalità che Kant attribuisce alla natura oggettiva *sui generis* del giudizio estetico (Mary Mothersill precisa che «The merits of a work of art are discovered, not conferred»)³⁸ sia per ragionare sui meccanismi che fondano gli altri «peculiarly basic» e «'standing' concept[s]» che Mary Mothersill cita, che sono i concetti di verità, di conoscenza e di azione.

La razionalità del giudizio sulla bellezza è argomentata anche da Nehamas e da Scruton. Il riferimento all'estetica di Kant è esplicito in entrambi i lavori. Secondo Nehamas «Kant was right to say that the judgment of taste is 'not governed by concepts' and doesn't follow from any account of the beautiful object, however detailed»³⁹. Ma anche secondo Nehamas è necessario partire dal giudizio sulla bellezza di Kant per provare a estrarre qualcosa che continua a essere essenziale anche adesso, cioè quando, ad esempio, siamo i giudici contemporanei della bellezza contemporanea. E la cosa da estrarre è, ancora, l'unione della soggettività con la razionalità. Secondo Nehamas giudicare la bellezza è un'operazione soggettiva perché, Kant *docet*, è «not governed by concepts», ma è, insieme, un'operazione razionale perché, con autonomia dall'estetica di Kant, la sua comunicabilità notevole è data da qualcosa che gli esseri umani condividono, che non è, «as Kant thought, a theoretical ability to find beauty in the very *same* things as everyone else but in our practical need to find, like everyone else, beauty in *some* parts of the world we inhabit»⁴⁰. Il risultato più interessante della proposta di Nehamas è che la razionalità soggettiva argomentata significa che giudicare la bellezza è l'apertura, e non la chiusura, dell'*iter* di comunicazione tra i giudici della bellezza: «the judgment of taste is simply not a *conclusion* at all»⁴¹, perché la razionalità soggettiva del giudizio sulla bellezza significa che quando diciamo che l'oggetto X è bello diciamo di riconoscere che l'oggetto X promette di essere significativo per noi, cioè che l'oggetto X ha una significatività che eccede la nostra possibilità di capire, che, allora, può essere aumentata dalla comunicazione tra noi e gli altri giudici della bellezza. In parti-

³³ Ivi, p. 377.

³⁴ Ivi, p. 11.

³⁵ Ivi, p. 247.

³⁶ Ivi, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 247.

³⁸ Ivi, p. 153.

³⁹ Nehamas, A., *Only a promise of happiness*, cit., p. 75.

⁴⁰ Ivi, p. 82.

⁴¹ Ivi, p. 75.

colare, secondo Nehamas la bellezza «names those attractions that exceed our ability to articulate them in terms that we already understand, and promise to reveal to us something never seen before»⁴².

Scruton afferma la razionalità del giudizio sulla bellezza a partire, ancora, da un riferimento esplicito all'estetica di Kant, ma con una forza analoga alla forza di Mary Mothersill (cito in inglese per facilitare la comparazione delle loro tesi):

When I describe something as beautiful I am describing *it*, not my feelings towards it – I am making a claim, and that seems to imply that others, if they see things aright, would agree with me. Moreover, the description of something as beautiful has the character of a judgment, a verdict, and one for which I can reasonably be asked for a justification. I may not be able to give any cogent reasons for my judgment; but if I cannot, that is a fact about me, not about the judgment. Maybe someone else, better practised in the art of criticism, could justify the verdict⁴³.

In ultimo, c'è il riferimento esplicito all'estetica di Kant:

one thing is surely right in Kant's argument, which is that the experience of beauty, like the judgment in which it issues, is the prerogative of rational beings. Only creatures like us – with language, self-consciousness, practical reason, and moral judgment – can look on the world in this alert and disinterested way, so as to seize on the presented object and take pleasure in *it*⁴⁴.

Giudicare la bellezza significa avere ragioni precise. E, se ci succede di non esplicitare le ragioni precise dei nostri giudizi sulla bellezza, allora è credibile pensare che la responsabilità sia nostra, e non della natura soggettiva del giudizio sulla bellezza: è probabile che un giudice più sensibile, più intelligente e più competente di noi riesca a esplicitare, se non altro in parte, le ragioni precise per le quali succede che un numero notevole di esseri umani giudichi *Olympia* di Edouard Manet, che sia Nehamas sia Scruton considerano, bella.

Procediamo con la seconda idea, secondo la quale giudicare la bellezza significa essere disinteressati, se non altro nel caso di un giudizio sulla bellezza autentico. Armstrong scrive righe cristalline: afferma l'intelligenza della nozione di giudizio estetico puro argomentata da Kant e, in ultimo, arriva ad articolare una definizione *sui generis* dell'esperienza della bellezza, secondo la quale esperire la bellezza significa «constatare che un valore spirituale (verità, felicità, ideali morali) è a suo agio in un contesto materiale (ritmo, linea, forma, struttura) e lo è in un modo tale per cui, quando osserviamo l'oggetto, le due cose ci sembrano inseparabili»⁴⁵. L'unione del disinteresse con il riconoscimento dell'esteticità dell'oggetto è frequente negli autori contemporanei. Il ragionamento essenziale sembra essere il seguente: se riusciamo a esperire la bellezza in modo disinteressato, cioè con la purezza attribuita da Kant al giudizio estetico autentico, nel quale sospendiamo gli interessi negli scopi dei quali i nostri oggetti possono essere i mezzi, allora la cosa che esperiamo *de facto* con forza è la dimensione «estetica», cioè «sensibile», dei nostri oggetti, cioè ci concentriamo con un'attenzione assoluta sulla dimensione che Armstrong indica con le parole «ritmo, linea, forma, struttura», ed esperiamo *de facto* con forza una parte essenziale della loro identità.

Mary Mothersill afferma qualcosa di analogo quando scrive:

⁴² Ivi, p. 86.

⁴³ L'edizione citata è la seguente: Scruton, R., *Beauty: a very short introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011, pp. 26-27.

⁴⁴ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁵ Armstrong, J., *The secret power of beauty*, cit., p. 191.

To take something to be beautiful requires, on my account, identification of an individual and the formation of a hypothesis to the effect that it is in virtue of its aesthetic properties that the individual pleases⁴⁶.

E cioè:

if it occurs to me that my pleasure is occasioned by some personal association, then my mood will be less assertoric and more confessional. On the other hand, if it seems to me that it is the individual and not some idiosyncratic bias that accounts for my pleasure, then, since aesthetic properties are accessible to all, I will (just as Kant says) count on others finding beauty where I do⁴⁷.

Le occasioni nelle quali Mary Mothersill afferma l'essenzialità del riconoscimento dell'esteticità dell'oggetto sono numerose⁴⁸, ed è chiaro che il disinteresse, cioè la concentrazione sull'esteticità dell'oggetto, rafforza la razionalità del giudizio sulla bellezza: se giudicare la bellezza non è parlare di «personal association» e di «idiosyncratic bias», ma di «aesthetic properties», allora il giudizio sulla bellezza è «assertoric», e non «confessional».

Nehamas parte dall'analisi della nozione di disinteresse di Kant e arriva a chiosare: «Aesthetic pleasure is a pleasure we take in things just as they stand before us, without regard to their effects on our sensual, practical, or moral concerns»⁴⁹. In particolare, arriva ad argomentare la significatività straordinaria delle presenze estetiche nelle esistenze degli esseri umani: «aesthetic features inform our every waking hour and we are all – every one of us – aware of them surrounding us»⁵⁰. E «Making beautiful things part of my life is neither loose talk nor a metaphor: I must literally come into direct contact with them and spend part of my life in their presence and company»⁵¹. L'importanza essenziale che le esperienze estetiche, e in particolare le esperienze della bellezza, hanno per gli esseri umani è affermata con una forza singolare.

Anche secondo Scruton il disinteresse è soprattutto la *condicio sine qua non* dell'affermazione dell'esteticità (continuo a citare in inglese per facilitare la comparazione delle loro tesi): «To be interested in beauty is to set all interests aside, so as to attend to the thing itself»⁵². Scruton prova a esemplificare: il disinteresse è analogo all'atteggiamento di una madre verso il suo bambino, perché quando la prima contempla con piacere il secondo non è possibile che un altro bambino causi un effetto identico. E cioè: l'oggetto che è contemplato con piacere (il bambino della madre) è unico, insostituibile per il soggetto che contempla con piacere (per la madre). E il risultato ultimo è che l'oggetto che è contemplato è in sé essenziale per il soggetto che contempla: «There is no interest of the mother's that the baby serves, nor does she have an *end* to which the baby is a means. The baby itself is her interest – meaning, it is the object of interest for its own sake»⁵³. Allora, «One sign of a disinterested attitude is that it does not regard its object as one among many possible substitutes»⁵⁴. Scruton fa un altro esempio: se siamo

⁴⁶ Mothersill, M., *Beauty restored*, cit., pp. 375-376.

⁴⁷ Ivi, p. 376.

⁴⁸ Cfr., ad esempio, la dichiarazione della sua tesi: «My proposal was to say that pleasure in the beautiful involves belief on the part of the subject that it is in virtue of its aesthetic properties that the object he calls beautiful is a cause of pleasure to him» (ivi, p. 374).

⁴⁹ Nehamas, A., *Only a promise of happiness*, cit., pp. 4-5.

⁵⁰ Ivi, p. 99.

⁵¹ Ivi, p. 101.

⁵² Scruton, R., *Beauty*, cit., p. 22.

⁵³ Ivi, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*

i genitori di uno studente che vince una competizione di matematica, allora il piacere che proviamo è interessato, perché è causato dalla soddisfazione dell'interesse che abbiamo nel successo di nostro figlio. Ma

When I read a poem, my pleasure depends upon no interest other than my interest in *this*, the very object that is before my mind. Of course, other interests *feed into* my interest in the poem: my interest in military strategy draws me to the *Iliad*, my interest in gardens to *Paradise lost*. But the pleasure in a poem's beauty is the result of an interest in *it*, for the very thing that it is⁵⁵.

Scruton chiude con una sintesi efficace: «Disinterested pleasure is a kind of pleasure *in*»⁵⁶, ed è chiaro che la preposizione «*in*» ci dirige, ancora, verso l'oggetto, che, se è contemplato con disinteresse, e non con l'interesse che caratterizza le nostre relazioni con oggetti che consideriamo mezzi, allora è estetico, cioè è un oggetto l'esteticità del quale è la dimensione essenziale sulla quale concentriamo la nostra attenzione. E, ancora, la concentrazione della nostra attenzione sull'esteticità dell'oggetto, cioè sul suo «ritmo», sulla sua «linea», sulla sua «forma», sulla sua «struttura» *et cetera*, significa l'individuazione di una sua dimensione identitaria essenziale.

La ripresa dell'estetica di Kant è una delle due costanti che sembrano caratterizzare il dibattito contemporaneo sulla bellezza. L'altra costante sembra essere la ripresa della relazione tra l'estetica e l'etica. Ma anche la seconda costante è fondata, se non altro in parte, sulla ripresa dell'estetica di Kant, cioè sulla relazione celeberrima tra la contemplazione estetica e l'azione etica. Gli autori che, a partire da Kant, ma anche da Platone e da Hegel, lavorano alla ripresa della relazione tra l'estetica e l'etica sono numerosi. In particolare, il titolo che Elaine Scarry sceglie di dare alla sua monografia sulla bellezza è *On beauty and being just*. Secondo Wendy Steiner la nozione di bellezza è fondata sulla nozione di relazione umana, cioè sulla possibilità che una relazione umana riuscirà, sia nel caso della relazione tra due esseri umani sia nel caso della relazione tra un essere umano e un oggetto, dà di scoprire la bellezza. John Armstrong cita Stendhal, secondo il quale la bellezza è una promessa di felicità (ancora, esperire la bellezza significa «constatare che un valore spirituale (verità, felicità, ideali morali) è a suo agio in un contesto materiale (ritmo, linea, forma, struttura) e lo è in un modo tale per cui, quando osserviamo l'oggetto, le due cose ci sembrano inseparabili»). L'attenzione di Crispin Sartwell è concentrata sull'analisi della nozione di bellezza in culture diverse, sia occidentali sia orientali, e una delle costanti essenziali che registra è la relazione tra l'estetica e l'etica. Anche Alexander Nehamas cita Stendhal, le parole del quale sono addirittura il titolo della sua monografia sulla bellezza: *Only a promise of happiness*. Roger Scruton analizza la relazione tra il giudizio estetico e il giudizio morale. E John Griffin, non ancora citato, lavora alla relazione tra la bellezza della natura e la giustizia, l'economia, la sostenibilità e la spiritualità⁵⁷. Tra gli autori italiani, Luigi Zoja sceglie la peripetia del titolo *Giustizia e bellezza*. E secondo Federico Vercellone «Il pensiero della bellezza è dunque certamente anche un 'pensiero ecologico'»⁵⁸: «prefigura così l'idea di intersoggettività, di comunità, in breve l'abitabilità del mondo»⁵⁹.

Sic stantibus rebus, che cosa possiamo dire in relazione allo *status quo* della filosofia contemporanea che lavora alla nozione di bellezza?

⁵⁵ Ivi, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. Griffin, J., *On the origin of beauty: ecophilosophy in the light of traditional wisdom*, World Wisdom, Bloomington 2011.

⁵⁸ Vercellone, F., *Oltre la bellezza*, cit., p. 183.

⁵⁹ Ivi, p. 184.

Possiamo dire due cose, se non altro: la prima ha a che fare con la ripresa dell'estetica di Kant in particolare, la seconda ha a che fare con la ripresa della relazione tra l'estetica e l'etica in generale. Riaffermare l'estetica di Kant, e in particolare il suo giudizio sulla bellezza, significa riaffermare due argomenti (l'idea secondo la quale è possibile pensare a un giudizio che, anche se è soggettivo, è razionale e l'idea secondo la quale giudicare la bellezza significa essere disinteressati, se non altro nel caso di un giudizio sulla bellezza autentico) che condividono qualcosa: il lavoro alla legalità (allo sviluppo della legalità) di una specie singolare di giudizio, che, anche se è soggettivo, è sia razionale sia disinteressato, cioè è, comunque, uno strumento promettente per dire cose significative sia in relazione ai suoi soggetti (Kant *docet*) sia in relazione ai suoi oggetti (con un'autonomia maggiore dall'estetica di Kant). Allora, il lavoro filosofico contemporaneo alla nozione di bellezza sembra dare una risposta positiva alla domanda posta: sì, è possibile che il giudizio sulla bellezza ci insegni un modello di legalità che possiamo assumere in modo promettente anche altrove, con l'obiettivo di rispondere a domande attuali (e l'analisi della legalità specifica del giudizio sulla bellezza può essere un lavoro filosofico significativo anche in relazione al quesito generale sulla legalità: quali sono i modelli di legalità che usiamo già sia nell'esistenza quotidiana sia nella giurisprudenza, e quali sono le loro virtù e i loro vizi? E quali sono i modelli di legalità che non usiamo ancora, e che potrebbero offrirci soluzioni virtuose sia nell'esistenza quotidiana sia nella giurisprudenza?).

In ultimo, riaffermare la relazione tra l'estetica e l'etica, anche attraverso l'estetica di Kant, significa cose diverse. Può significare una nostalgia (piuttosto improduttiva) che idealizza le relazioni passate tra la dimensione estetica e la dimensione etica. Ma può anche significare un lavoro filosofico (piuttosto produttivo) che parte da un quesito attuale, e urgente (costruire qualcosa di bello, ad esempio un quartiere cittadino bello, può essere una strategia promettente per aumentare la cura che gli esseri umani hanno della cosa bella costruita, e per aumentare di conseguenza la qualità della loro esistenza a contatto con cose date in posti dati?), e arriva ad altri quesiti significativi: è vero che la bellezza e la giustizia condividono una caratteristica essenziale, che è la simmetria (letterale nella prima e figurata nella seconda, nella quale parlare di simmetria significa parlare di equità)? E, se la risposta è positiva, allora che cosa può insegnarci la relazione tra la prima nozione e la seconda nozione? Ancora: perché le relazioni umane possono essere sviluppate da una nozione di bellezza fondata su un'idea di scoperta di un'identità simpatetica, e non su un'idea di forma? Ancora: quali sono le ragioni per le quali è frequente l'idea secondo la quale c'è una relazione importante tra la bellezza e la felicità? E ancora: c'è un'analogia tra il giudizio estetico e il giudizio morale? Nel caso di una risposta positiva: perché? Nel caso di una risposta negativa: perché è essenziale non sovrapporre le due dimensioni? In ultimo: c'è una relazione tra la bellezza e il rapporto contemporaneo tra l'essere umano e la natura? E, se la risposta è positiva, allora che cosa può insegnarci a fare in relazione alla natura? Le domande sembrano essere importanti, e sembrano dire che la filosofia può continuare a essere uno strumento prezioso per lavorare ai quesiti che la contemporaneità pone.

ESTETICA E RESISTENZA. LUKÁCS INTERPRETE DI GOETHE

Michele Cometa

Lukács e Goethe: un binomio ovvio come se le due figure quasi si sovrapponevano nella coscienza culturale tedesca (e non solo tedesca).

Sarebbe facile utilizzare il *topos* dell'«olimpicità» di questi due scrittori della grande tradizione borghese, che – sia pure su diversi versanti, quello della scrittura creativa e quello della critica letteraria e della critica dell'ideologia – hanno superato nella loro lunga e feconda esistenza varie e complesse vicende storiche e personali. Olimpicità che, se non mancò a Goethe, certo non dovette mancare neppure a Lukács, protagonista e vittima delle più grandi tragedie sociali e politiche del secolo appena trascorso.

Tuttavia, se è vero che la figura di Goethe costituisce il basso continuo di gran parte delle opere di Lukács da *Die Seele und die Formen* (*L'anima e le forme*, 1911)¹ alla tarda estetica della maturità, nient'affatto scontata, ancora oggi a distanza di mezzo secolo e ormai lontani dai rigori della guerra fredda, è la storia di questo rapporto, di questa *Lebensbeschäftigung* che per altro viene consacrata anche col conferimento del *Goethepreis* della città di Francoforte sul Meno nel 1970 e che, non a caso, scatenò una feroce polemica sull'impropria attribuzione del massimo premio letterario tedesco a un «comunista» nemico dell'Occidente e dunque anche di Goethe.

Hans Egon Holthusen² e William S. Schlamm³, certo con tonalità differenti, protestarono sulla «svendita» di Goethe e di «tutta» la cultura tedesca al Patto di Varsavia, ai nemici del modello capitalistico e, per di più, a un intellettuale che «come Goebbels» – secondo quanto scrive Holthusen stesso, un *ex ss* si badi bene! – non aveva esitato a condannare in blocco l'esperienza della più vitale avanguardia tedesca. In quell'occasione gli aperti «insulti» a Lukács si sprecarono. I due critici letterari, l'uno *ex ss* e l'altro decisamente un fascista mascherato, definirono il grande critico ungherese il «Literaturpapst des Stalinismus», un indegno sopravvissuto alla tragedia che vide l'assassinio di Imre Nagy e di Pál Maléter suoi compagni e sodali, sempre pronto a radicali inversioni di tendenza per opportunismo o semplicemente per codardia, fino al paragone con Goebbels, anche lui nemico dell'avanguardia decadente: «poiché con 'decadenza' egli intendeva proprio la stessa cosa che Joseph Goebbels definiva 'culturbolscevismo'. Dove sta – per l'amor di Dio – la differenza? Qual è il segreto dell'umanista Lukács?»⁴.

¹ Lo stesso Lukács ebbe a sostenere che anche il saggio su Novalis del 1907, compreso ne *L'anima e le forme*, era tutto impregnato dell'idea di Goethe come «misura dell'esistenza umana». Cfr. «Rede zur Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt am 28. August 1970 während des Festaktes in der Paulskirche verlesen von Alfred Schmidt», in *Georg Lukács zum 13. April 1970*, Luchterhand, Neuwied 1970, p. 121.

² Holthusen, H.E., «West-östlicher Ordensseggen für einen alten Konformisten: Goethepreis und Leninorden. Lukács kann offenbar keinen mehr weh tun», in *Georg Lukács zum 13. April 1970*, cit., pp. 116-120.

³ Schlamm, W.S., «Frankfurt verdient eine Lenin-Medaille», in *Georg Lukács zum 13. April 1970*, Luchterhand, Neuwied 1970, pp. 136-138.

⁴ Holthusen, H.E., «West-östlicher Ordensseggen für einen alten Konformisten», cit., p. 120.

Trasparente il riferimento all'umanesimo goethiano cui Lukács costantemente faceva riferimento.

La malafede del giudizio di William Schlamm è ancora più palese. Il tristo critico nazionalista parlò in quell'occasione del *Goethepreis* come della «bancarotta della letteratura tedesca» e definì Lukács un «erudito del partito comunista, manierato, vigliacco e profondamente opportunistista»⁵, convinto che a questo punto la cultura tedesca aveva «svenduto» Goethe alla Repubblica Democratica Tedesca. Al lettore attento non sarà sfuggito che, ancora una volta, il critico ungherese viene *sic et simpliciter* associato al grande di Weimar, equazione che evidentemente nessuno metteva in discussione, sia che gli si conferisse il *Goethepreis* sia che lo si attaccasse come un pericoloso bolscevico.

Ma le cose stanno veramente così? Può Lukács essere considerato un «nemico» della cultura classica tedesca? Un indegno interprete di Goethe e della *Klassik*, un imbelite prigioniero (o protagonista?) della *Realpolitik* stalinista?

La risposta, per quanto apoditticamente negativa, implica però un'attenta valutazione del periodo in cui Lukács effettivamente comincia a occuparsi di Goethe e della cultura classica tedesca: un periodo che va compreso nella sua drammaticità e senza facili entusiasmi per la «lungimiranza» del classicismo lukácsiano nel contesto della cultura stalinista. Perché Lukács, questo va detto con chiarezza, elabora sì le sue principali tesi su Goethe *dal punto di vista di Stalin* – cioè durante la lunga emigrazione russo-tedesca (1930-1945) – ma con l'esplicita intenzione di *distruggere le semplificazioni della politica letteraria sovietica*. Un compito rischioso (tanto è vero che Lukács viene arrestato «senza motivo» nel 1941, viene distrutta la compiuta monografia su Goethe cui aveva atteso in quegli anni, e viene ricattato per un lustro con la prigionia del figlio) che, al di là dell'eroismo personale, va letto nel contesto dell'interpretazione goethiana degli anni Trenta rispetto alla quale – come cercheremo di argomentare – non poche sono le conquiste significative per la critica goethiana.

Sarà opportuno però – anche per rendere conto di un lavoro critico intenso e a suo modo coerente – ricostruire le tappe cruciali dell'evoluzione del pensiero lukácsiano su Goethe anche nei suoi momenti più lontani da noi, cioè quelli segnati dai terribili anni dell'emigrazione moscovita e tedesca quando Lukács (e Michail Aleksandrovič Lifšic) rappresentavano gli «emissari» dell'arte alto-borghese – come si sarebbe detto in una terminologia adeguata ai tempi – tra le fila di Stalin. Si tratta di un periodo che può essere sintetizzato in tre momenti: il primo soggiorno a Mosca tra il 1930 e il 1931, gli anni berlinesi fino alla presa del potere di Hitler, e il lungo soggiorno nella capitale sovietica, tra il 1933 e il 1945, che definitivamente ha decretato l'immagine del Lukács stalinista.

Sono anni terribili per l'intelligenza europea, anni di profonde lacerazioni, dove a rischio fu la sopravvivenza stessa degli intellettuali e dove le indecisioni strategiche potevano condurre alla morte. Sono gli anni, oggi difficili da rappresentare in tutta la loro tragicità, della crisi di Weimar, del crollo della borsa, dell'ascesa e trionfo del nazionalsocialismo, della guerra di Spagna, dei processi-farsa dello stalinismo, dei vari fascismi europei, e della Shoah. Davvero un momento in cui «parlare d'alberi» era quasi un delitto – come scriveva Brecht dall'esilio – e parlare di Goethe non era mai semplicemente occuparsi di estetica e di critica letteraria. Ogni testo assumeva – quale che fosse l'intenzione dell'autore o la sua indole – l'aspetto di una *Kampfschrift*⁶ in cui si lottava per la vita e per la morte.

⁵ Schlamm, W.S., «Frankfurt verdient eine Lenin-Medaille», cit., p. 136.

⁶ Così Lukács a pochi giorni dalla presa del potere di Hitler in *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, a cura di L. Sziklai, Akadémiai Kiadó, Budapest 1982, p. 19.

Nel 1933, appena emigrato a Mosca, Lukács scriveva:

Questo libro è stato scritto in poche settimane subito dopo la presa del potere di Hitler. Potrei dire nel contempo – e senza tema di esagerazione: scrivo questo libro da più di venticinque anni. Come allievo di Simmel e di Dilthey, come amico di Max Weber e di Emil Lask, come entusiasta lettore di George e di Rilke, ho vissuto pure io lo sviluppo qui descritto. Tuttavia – prima e dopo il 1918 – su parti diverse della barricata [...] Alcuni amici della mia gioventù, leali e convinti anticapitalisti romantici, li ho visti inghiottire dalla tempesta fascista [...] E poiché a noi è riuscito di salvarci dal baratro del parassitismo ideologico, credo di avere il diritto di gridare a quelli che condividono le mie stesse origini di classe: annientate in voi senza rimpianti l'ideologia dell'era monocapitalistica⁷.

Tonalità stonate oggi, ma assolutamente naturali nell'esilio antifascista. Sono tratte da un libro che Lukács non pubblicò mai in questa forma, ma che costituisce l'esempio più chiaro del suo impegno politico antifascista e il lavoro preparatorio per un'opera che oggi la storiografia filosofica considera famigerata, *Die Zerstörung der Vernunft (La distruzione della ragione, 1954)*. Un'opera che priva del suo contesto politico appare, come è apparsa, ideologica, semplificatoria, inutilmente aspra nei confronti della cultura tedesca borghese.

Essa fu però il prodotto di un complesso decennio in cui Lukács s'interroga febbrilmente sulla genesi dell'ideologia nazionalsocialista e che si concretizzò in *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden? (Come è nata la filosofia fascista in Germania?, 1933)* da cui abbiamo tratto la citazione e *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden? (Com'è diventata la Germania il centro dell'ideologia reazionaria?, 1941-1942)*. I due titoli in forma di domanda danno tutto lo spessore di un'interrogazione che costituisce il rovello di un'intera generazione (e di quelle che seguono): come si è potuta trasformare un'ideologia superomistica e velleitaria in una prassi della barbarie, per altro contagiosa e subdola quant'altre mai?

Ma i due libri mai compiuti ponevano una questione ancora più importante e sullo sfondo della quale sarà opportuno leggere le interpretazioni goethiane di Lukács: come potrà il popolo tedesco emanciparsi dalla barbarie? Questione, come si vede, tutt'altro che oziosa in quel determinato momento storico, tutt'altro che «estetica».

Per Lukács si trattava dunque, innanzitutto, di elaborare storiograficamente – sul piano sia letterario sia filosofico – la «grandezza» del passato tedesco, di riattivarne la dimenticata energia politica e di individuare, sulla base di tale ricostruzione, gli eredi di quella tradizione (per Lukács, tipicamente, autori come Thomas Mann, Lion Feuchtwanger e Arnold Zweig).

La premessa politica di questo ragionamento è esemplare se vista dalla prospettiva del secondo dopoguerra. Lukács è infatti convinto che la democrazia tedesca si potrà sviluppare solo «a partire dalle proprie energie interne»⁸, dunque a partire dalla cultura democratica che pure l'Ottocento tedesco aveva coltivato, e con la consapevolezza che essa è non è una «westliche Importware», un prodotto d'importazione, ma la quintessenza della riflessione tedesca che risale a Marx e a Engels⁹. Osservazione tutt'altro che pacifica nel clima dell'esportazione forzata della Rivoluzione d'Ottobre e nella stessa Germania postbellica fin troppo rassegnata alle «iniezioni» di democrazia degli Stati Uniti.

⁷ Ivi, pp. 57 sgg.

⁸ Lukács, G., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, a cura di L. Sziklai, Akadémiai Kiadó, Budapest 1982, p. 206.

⁹ Ivi, p. 217.

In questo quadro appare più logico al Lukács della ricostruzione culturale del dopoguerra opporre non il *Fascismo* al *Bolscevismo* – come pure aveva fatto nello scritto del 1933 sull'onda emotiva dell'esilio moscovita¹⁰ – ma il *Fascismo* all'*Umanesimo*, intendendo evidentemente quello goethiano.

Nel secondo capitolo dell'opera più tarda, significativamente intitolato *Der Humanismus der deutschen Klassik (L'umanesimo del classicismo tedesco)*, Lukács declina tutte le categorie che guideranno la sua interpretazione della cultura tedesca classica: il forte legame con l'Illuminismo, la lotta all'assolutismo, il cosmopolitismo, l'entusiasmo per la libertà degli antichi, per il paganesimo pluralista ecc., per poi concludere: «La barbarie hitleriana può essere contrastata ideologicamente 'con successo' solo da un umanesimo consapevole e combattivo»¹¹.

L'implicito di questa posizione è espresso in altri saggi del periodo. Si tratta di strappare Goethe ai fascisti come argomentano alcuni saggi degli anni Trenta, ad esempio *Der faschisierte Goethe (Il Goethe fascistizzato)*¹² apparso sulla prestigiosa *Linkskurve* nel 1932 e il coevo *Goethe und die Dialektik (Goethe e la dialettica)*¹³. Si tratta di saggi che, in maniera criptica, contengono una delle grandi novità dell'interpretazione di Goethe: la sua assimilazione alla grande filosofia idealistica tedesca, Hegel soprattutto. Questione che apriva anche una polemica a sinistra, per così dire, giacché il binomio Goethe-Hegel, evidentemente trascurato quando non addirittura rimosso dalla critica ortodossa marxista, era stato appannato dalle semplificazioni proprio dell'intelligenza socialdemocratica tedesca. Lukács è apodittico a riguardo. Per lui era stata proprio l'intelligenza di sinistra ad abbandonare Goethe e Hegel ai fascisti:

Chi ha fatto di Goethe un irrazionalista [...] Simmel e Gundolf, i «classici» dell'intelligenza di sinistra. Chi ha fatto di Hegel un «filosofo esistenzialista» e lo ha «conciliato» con i romantici? Dilthey, pure lui un «classico» dell'intelligenza di sinistra. Chi ha fatto di Hegel un precursore di Bismarck? Meinecke, il «grande» storico della stessa intelligenza¹⁴.

Negli anni di studio moscoviti si delinea così il recupero di Goethe e Hegel, *precursori* di Marx. Sono gli anni in cui Lukács studia i celeberrimi manoscritti filosofici e progetta un'interpretazione complessiva del padre del comunismo, che si emancipasse cioè dall'economicismo marxista e offrisse una lettura parallela del Marx teorico dell'estetica e dell'etica. È un progetto – si badi bene – caldeggiato dallo stesso Stalin, e in polemica con Georgij Valentinovič Plechanov. Lukács e Lifšic cominciano quindi a leggere Marx come grande umanista che non ha bisogno di aggiornamenti post-rivoluzionari. Per questo a Berlino nel 1931, mentre insegna alla *Marxistische Arbeiterschule* con Anna Seghers, Ernst Bloch, Johannes Becher su mandato esplicito del partito comunista sovietico, Lukács prepara un testo dal titolo *Der Thermidor: der junge und der alte Hegel (Il Termidoro: il giovane e il vecchio Hegel)*, destinato a un volume mai uscito, ma che testimonia delle tendenze della nuova storiografia marxista: *Hegel und seine Erbe. Beiträge zur marxistischen Kritik der Hegelschen Philosophie (Hegel e la sua eredità. Contributi alla critica marxista della filosofia hegeliana)*¹⁵. Si tratta di recuperare Hegel nel lungo cammino che porta a Marx, ma soprattutto si tratta di giustificare lo stalinismo come via necessaria al marxismo dopo la rivoluzione proletaria. Così come lo Stato di Hegel è la transizione necessa-

¹⁰ Id., *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, cit., p. 39.

¹¹ Id., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, cit., p. 188.

¹² Id., «Der faschisierte Goethe», *Die Linkskurve*, 1932, pp. 32-40.

¹³ Id., «Goethe und die Dialektik», *Der Marxist. Blätter der marxistischen Arbeiterschule*, 2 (1932).

¹⁴ Id., *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, cit., p. 48.

¹⁵ Lukács è a Berlino proprio mentre si festeggia il centenario hegeliano.

ria e il Termidoro la necessaria conciliazione con l'esistente che non esclude una fase dittatoriale, lo stalinismo è il momento «obiettivamente necessario» per il consolidamento della rivoluzione in vista del suo superamento. Una posizione che Lukács stesso nel giro di pochi mesi considererà parodistica, ma che pur tuttavia rappresentava una pericolosissima relativizzazione del potere di Stalin e del suo *establishment*.

Goethe diviene in questa fase l'esempio più alto di conciliazione forzata con il reale. Il modello di un sacrificio individuale in nome di una redenzione del genere. Un'interpretazione che simbolicamente si chiude nel 1941 quando, ormai invisi all'*establishment* plechanoviano del realismo socialista, sia per le loro posizioni sul realismo che per il loro atteggiamento di superiorità intellettuale rispetto alla mediocrità piccolo-borghese di Valerij I. Kirpotin, Lukács e Lifšic cominciano a essere perseguitati dalla polizia politica di Stalin e Lukács viene infine arrestato e trattenuto in prigione dal 29 giugno al 26 agosto del 1941, proprio mente attendeva alla stesura di una biografia di Goethe. Il dattiloscritto confiscatogli in quell'occasione non fu mai restituito né mai riscritto.

Possiamo solo immaginare il contenuto di quel libro dai riflessi che ci rimangono negli scritti di un decennio di alacre lavoro interpretativo. Sono anni in cui Lukács scrive le sue principali opere goethiane, dal saggio sull'epistolario Goethe-Schiller (1937)¹⁶ al saggio sul *Wilhelm Meister* (1939)¹⁷, dalle celeberrime *Faust-Studien* (*Studi su Faust*, 1941 sgg.)¹⁸ agli scritti occasionali apparsi in ungherese e in tedesco¹⁹, fino a quel capolavoro assoluto della critica letteraria novecentesca che è *Goethe und seine Zeit* (*Goethe e il suo tempo*, 1947), dapprima apparso in ungherese con il titolo *Goethe és kora* (1946) e subito tradotto in tedesco dal prestigioso editore Francke²⁰, che consente al Lukács comunista di recuperare il proprio smalto accademico internazionale.

La *Prefazione* del 1947 a questa raccolta di saggi ci consente di ricostruire il percorso frastagliato che condusse Lukács oltre lo stalinismo e la teoria del realismo socialista. Il testo, letto in trasparenza sullo sfondo delle vicende personali di Mosca, ci appare ben più ricco di sfumature. Ad esempio quando Lukács lamenta la mancanza di una biografia goethiana che confutasse tutte le «leggende» goethiane della critica imperialista (evidente qui il richiamo alla *Lessings Legende* di Walter Mehring!), un pensiero che si tinge di una tonalità melanconica quando Lukács – dissimulando un evento per lui cruciale – scrive: «Resterebbe necessaria una monografia su Goethe. Per anni vi ho pensato e ho preparato il materiale necessario; ma purtroppo esso è andato perduto durante l'ultima guerra, e quindi sono costretto a rinunciare per ora al completamento di questo lavoro. Sottopongo dunque al lettore questi saggi con una certa rassegnazione»²¹. Sappiamo che fu la polizia di Stalin a distruggere il dattiloscritto, e Lukács, ancora nel 1947, preferisce non esibire questa triste verità.

Una cosa però rimane chiara e viene difesa con coerenza nella prefazione del 1947,

¹⁶ Originariamente apparso in russo, apparve in traduzione tedesca sulla *Internationale Literatur*, 3 (1938), pp. 99-125.

¹⁷ Id., «Wilhelm Meister», *Internationale Literatur*, 2 (1939), pp. 134-148.

¹⁸ Id., «Faust-Studien I», *Internationale Literatur*, 5 (1941), pp. 93-102; «Faust-Studien II. Das Drama der Menschengattung», ivi, 6 (1941), pp. 87-95.

¹⁹ Cfr. Hartmann, J., «Chronologische Bibliographie der Werke von Georg Lukács», in Benseler, F. (a cura di), *Festschrift zum 80. Geburtstag von G. Lukács*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1965, pp. 625-696 e la «Bibliographie», *text+kritik*, 39-40 (1973), pp. 79-88.

²⁰ Lukács, G., *Goethe és kora*, Hungária, Budapest 1946; tr. ted. *Goethe und seine Zeit*, Francke, Bern 1947; tr. it. *Goethe e il suo tempo*, Mondadori, Milano 1949. Nel 1950 aggiunge anche il saggio «Unser Goethe. Feste gehalten in Berlin, im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands», poi espunto.

²¹ Id., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi 1978, p. 192.

overosia la rivendicazione che Goethe e Hegel, e con essi tutto il classicismo tedesco, l'idealismo e anche figure eccezionali come quella di Hölderlin, non solo rappresentano un'«epoca progressiva della cultura mondiale» e un momento di forte tensione democratica e umanistica nella cultura tedesca²², ma stanno in una linea progressista che culmina in Marx e Lenin. Proprio l'affermazione che gli aveva fatto rischiare la vita a Mosca sei anni prima.

Come ha dimostrato László Sziklai nella sua monografia dedicata al Lukács degli anni Trenta e Quaranta, ciò significava di fatto sostenere la tesi del compagno Lifšic il quale vedeva in Hegel il filosofo del «dopo-rivoluzione», cioè colui il quale, preso atto che la Rivoluzione francese era compiuta (e in parte fallita), si costringe a pensare le contraddizioni della realtà borghese e la «tragica necessità» di una storia che, proprio perché comporta innumerevoli sacrifici del genere umano, merita di essere compresa nella sua positività. Non è difficile scorgere in queste posizioni un riflesso delle reali condizioni storiche in cui Lukács e Lifšic si trovavano a operare. Comprendere le contraddizioni nel socialismo reale a partire dalla «conciliazione con il reale» che Goethe e Hegel si erano imposti significava per altro porsi nel solco dell'elaborazione leninista del periodo post-rivoluzionario che non poteva che essere invisibile prima ancora che a Stalin ai suoi più ortodossi interpreti.

Il giovane Hegel (1948), il capolavoro storiografico di quegli anni, tradisce in più punti il suo significato di attualità:

Sorge ora, per i maggiori borghesi umanisti tedeschi, la necessità complessa e contraddittoria di riconoscere, da una parte, questa società borghese, di affermarla come una realtà progressiva, come necessaria e sola possibile, e di [...] formulare [...] le sue contraddizioni [...] Il modo in cui la filosofia e la letteratura classica tedesca formulano e cercano di risolvere queste contraddizioni (nel *Wilhelm Meister*, nel *Faust*, nel *Wallenstein* e negli scritti estetici di Schiller, nella *Fenomenologia dello spirito* e negli scritti successivi di Hegel ecc.) mostra la loro portata storica universale, e insieme i loro limiti segnati dall'orizzonte borghese in generale e dalla «miseria tedesca» in particolare²³.

Che è come dire: analizziamo le contraddizioni della società socialista per liberarcene in vista dell'emancipazione definitiva dell'umanità. Si trattava insomma di seguire Hegel quando cerca di rappresentarsi il passaggio dalla «calda lava» della rivoluzione al rigido schema della società borghese²⁴. Per Lukács e Lifšic si tratta di applicare questo metodo all'interpretazione della società socialista (dove non bisogna dimenticare che in quegli anni molte rivoluzioni dovevano ancora svolgersi nell'Europa dell'Est, a cominciare dall'Ungheria). Significava comprendere, con Hegel, la necessità storica e la provvisorietà nel contempo di un momento autoritario (come il Terrore, e lo stalinismo!), cogliere nelle tragedie individuali il riflesso inarrestabile dell'emancipazione del genere umano, come nel *Faust* e nella *Fenomenologia*.

Grazie alla testimonianza di Lifšic sappiamo che i due a Mosca lavorarono all'idea che il regime stalinista per quanto necessaria evoluzione nel segno del socialismo doveva essere superato. È stato notato²⁵ che le pagine dedicate da Hegel alla figura mitologica di Teseo, il profeta armato che fonda lo Stato ateniese a costo di una tirannia implacabile che scongiura però passi indietro nella storia, vengono richiamate nel *Giovane*

²² Ivi, pp. 184 e 192.

²³ Id., *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 160.

²⁴ Sziklai, L., *Georg Lukács und seine Zeit 1930-1945*, Aufbau, Berlin-Weimar 1990, pp. 92 sgg.

²⁵ Kadarkay, A., *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, tr. spagnola di F. Agües, Edicions Alfons el Magnànim, València 1994, p. 589.

Hegel proprio perché ben descrivevano la situazione storica di Lukács. Teseo come Stalin è il «tiranno» necessario affinché il popolo non ritorni alle vecchie istituzioni, non regredisca a posizioni prerivoluzionarie. Così come lo era stato Robespierre all'epoca della Rivoluzione francese, tanto che Hegel fu indotto a «concepire questa dittatura, che gli era antipatica nel profondo del cuore, come una svolta necessaria e inevitabile della storia universale, come la costituzione dello Stato moderno»²⁶. Come Hegel Lukács, a sua volta, poiché «approva senza riserve» i contenuti della Rivoluzione d'Ottobre, e sa che Stalin-Teseo è la garanzia che essi si trasformino in sistema non revocabile. Come Hegel sa pure – la tirannia viene abbattuta dai popoli non perché «abominevole», ma perché «superflua». Profeticamente Lukács immagina – con le parole della *Realphilosophie* hegeliana – che la memoria del tiranno verrà presto o tardi «aborrita»²⁷.

Non è questo il luogo per approfondire la profonda interconnessione tra questa straordinaria analisi di Hegel – forse non a caso mai pubblicata in Unione Sovietica – e la vita di Lukács²⁸. Salvare la necessità storica di Hegel nel cammino verso Marx significava infatti in qualche modo redimere il giovane Lukács stesso nel suo periodo idealista e apocalittico²⁹, ma soprattutto relativizzare lo stalinismo per quel che era possibile a Mosca in quegli anni.

Il costo di questa sfida fu altissimo. Come abbiamo già ricordato Lukács fu arrestato e, per un accanimento del destino, la monografia su Goethe venne confiscata e probabilmente distrutta. Ma a questo punto per noi è essenziale rivedere, prima ancora che i saggi esplicitamente dedicati a Goethe, il ruolo che il grande di Weimar ha nello studio sul giovane Hegel. È a partire da questa interpretazione – spesso dissimulata – che si possono comprendere le acquisizioni di *Goethe e il suo tempo*. Innanzitutto l'equazione tra la *Fenomenologia dello spirito* e il *Faust* che costituisce il cardine dell'interpretazione del Goethe politico.

Ancora nella prefazione all'opera del 1954 da Budapest Lukács ribadisce:

Dal momento che, in questo libro, la *Fenomenologia dello spirito* è al centro di tutta l'esposizione (mostrandosi anche qui la profonda affinità di pensiero e ideale col *Faust*) il lettore attento riceverà così un'integrazione forse non inutile all'analisi già pubblicata dell'opera goethiana (dove naturalmente le proporzioni dovevano essere invertite). La situazione è analoga in rapporto a quasi tutti i grossi complessi di problemi della letteratura tedesca progressiva³⁰.

Appare evidente qui che i due libri furono concepiti contestualmente e che quello che non fu possibile dire immediatamente su Hegel, soprattutto a Mosca, appariva nel riflesso delle politicamente meno impegnative pagine su Goethe, per altro pubblicate da Budapest in un periodo di relativa tranquillità, quando non era in gioco – come poi accadde ancora nel 1951 – la sua incolumità.

Goethe e Hegel rimangono però per Lukács evidentemente gli interpreti più contraddittori e perciò più coraggiosi del proprio tempo. Ricordando il verdetto di Engels che considerava Goethe «ora colossale, ora meschino»³¹, e applicandolo anche a Hegel, Lukács vede un assoluto parallelismo tra queste figure della *Klassik*³² perché entrambe

²⁶ Lukács, G., *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, cit., vol. II, p. 437.

²⁷ Ivi, p. 436.

²⁸ Kadarkay, A., *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, cit., 592.

²⁹ Per questo mi permetto di rimandare al mio libro *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Aletheia, Firenze 1999.

³⁰ Lukács, G., *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, cit., vol. I, pp. x sgg.

³¹ Ivi, vol. I, p. 119.

³² Ivi, vol. I, p. 146.

seppero guardare senza reticenze al palese conflitto tra gli ideali dell'umanesimo e le reali condizioni della società borghese:

Il grande romanzo di Goethe *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* è la massima rappresentazione poetica di queste tendenze. Ma anche il *Faust*, terminato solo trent'anni dopo, definisce lo sforzo di Goethe – durato tutta la vita – per dominare il contrasto di umanesimo e società borghese all'altezza delle possibilità allora storicamente date. Non è un caso che Puškin abbia chiamato il *Faust* «l'Iliade del nostro tempo»³³.

Per tutto il testo Goethe è lo specchio di Hegel, non tanto per le conclusioni cui i due classici arrivano – Hegel fu un dialettico, mentre Goethe, nonostante ogni sforzo, non intuì mai la profondità del metodo – quanto per i problemi che seppero individuare e affrontare. Non a caso lo studio si chiude con alcune pagine fulminanti sui due compagni di strada:

Storicamente Hegel si può porre, nella sua epoca, sullo stesso piano solo di Goethe. Non è un caso che fra gli studi preliminari dalla *Fenomenologia dello spirito* si trovino lunghe ed ampie analisi del *Faust* di Goethe. In entrambe le opere si esprime cioè un'aspirazione analoga, il tentativo di abbracciare enciclopedicamente i momenti dell'evoluzione del genere umano fino allo stadio allora raggiunto e di esporli nel loro movimento immanente, nella loro legalità propria [...] Goethe e Hegel vivono all'inizio dell'ultimo grande e tragico periodo dell'evoluzione borghese. A entrambi si presentano già le contraddizioni insolubili della società borghese, la separazione dell'individuo e del genere ad opera di questa evoluzione. La loro grandezza consiste, da un lato, in ciò che guardano impavidamente in faccia a queste contraddizioni e cercano di trovare per esse l'espressione poetica e filosofica più alta³⁴.

Affinità che per Lukács non occulta le profonde differenze. Goethe rimane per lui molto più legato alla filosofia della natura, era per vocazione un materialista, ma rimase sempre lontano dalla dialettica. Entrambi però seppero dare il giusto peso al «lavoro umano come processo di autoproduzione dell'uomo»³⁵, un'idea che Lukács vede emergere giustamente già nel *Prometeo* goethiano, cioè l'inizio di un cammino che porta direttamente a Marx.

Le poche pagine dedicate a Goethe ne *Il giovane Hegel* danno però lo sfondo su cui è necessario leggere tutti gli studi goethiani pubblicati in quegli anni. La stessa «Prefazione» a *Goethe e il suo tempo* – oltre che le decisive pagine degli studi sul *Faust*³⁶ – va letta a partire dagli studi hegeliani e – come abbiamo già ricordato – a partire dal trauma della distruzione della monografia su Goethe. Ma soprattutto tenendo conto delle reali condizioni postbelliche dell'Europa dilaniata dal conflitto mondiale. Siamo nel 1947 – si badi bene – e frasi come «La negazione globale [della cultura tedesca] non è una soluzione come non lo è un'amnistia generale»³⁷ avevano un'eco terribile nel dibattito politico. Ed erano questioni nient'affatto letterarie.

Tuttavia qui ci interessa sottolineare le conseguenze di una più appropriata valutazione dell'età di Goethe com'è quella che Lukács ci propone e per certi versi impone a tutta la critica letteraria del secondo Novecento. Secondo questo modello la miseria tedesca non fu soltanto la causa di intollerabili filisteismi, anche in grandi come Hegel

³³ Ivi, vol. I, p. 168.

³⁴ Ivi, vol. II, pp. 783 sgg.

³⁵ Ivi, vol. II, p. 785.

³⁶ Per i quali rimandiamo alle lucide analisi di Cases, C., *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 124 sgg.

³⁷ Lukács, G., *Scritti sul realismo*, cit., p. 186.

e Goethe, ma la condizione sociale che permise a queste figure di immaginare, a prescindere dalle reali condizioni di vita, un futuro utopico. Lukács parla del «grande margine di libertà»³⁸ che questi intellettuali ebbero, e del loro «vantaggio» rispetto alle necessità immanenti dei loro contemporanei europei. Questo fece paradossalmente della Germania classica la culla di una visione progressiva della storia i cui cardini possono essere così sintetizzati:

- il rapporto forte della cultura tedesca e dello stesso Goethe con l'*Aufklärung* via Diderot³⁹ e con la Rivoluzione francese, considerata una tappa irrinunciabile⁴⁰ del progresso umano, nonostante il Terrore;
- il conseguente entusiasmo per Napoleone «Vollstrecker des Erbes der französischen Revolution»⁴¹ e liquidatore del feudalesimo in Germania;
- la tensione verso l'unità della Germania e la creazione dello Stato unitario come *conditio sine qua* non dello sviluppo sociale;
- l'idea cosmopolita che presiede all'estetica letteraria della *Klassik* e che fa sì, tra l'altro, che i modelli illuministici di Goethe siano non solo i francesi ma anche Sterne e Shaftesbury⁴². Significativamente Lukács coglie anche l'impegno goethiano come scopritore di letterature marginali che come quelle orientali e medievali hanno per lui, herderianamente, immenso valore storico per l'umanità⁴³;
- il rapporto fortissimo con Hegel che – se riscoperto come era avvenuto ne *Il giovane Hegel* e nella perduta monografia – avrebbe definitivamente strappato Goethe agli apologeti reazionari della filosofia della vita (Lukács cita esplicitamente l'interpretazione vitalistica di Nietzsche, Gundolf, Spengler ecc.). Quest'ultimo aspetto verrà in particolare approfondito negli studi sull'ideologia reazionaria in Germania⁴⁴. Nel già citato capitolo *Der Humanismus der deutschen Klassik* compreso nell'inedito *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* la «riabilitazione» politica di Goethe è però esplicita: «poiché lo sviluppo dell'intero genere umano è razionale, cioè conduce alla libertà e al progresso. Questo è il contenuto della filosofia della storia universale hegeliana; questo è il fondamento della concezione goethiana di letteratura universale. Il singolo individuo è in questa concezione solo l'immagine rimpicciolita dell'intero genere umano, il cui sviluppo esso esperisce e riproduce in forma abbreviata e rimpicciolita (*Fenomenologia dello spirito, Faust*)»⁴⁵.
- il paganesimo goethiano come reagente rispetto al cattolicesimo reazionario⁴⁶ e come forma di criptomaterialismo;
- infine – e qui è il Lukács marxista che parla – l'attenzione per l'«uomo totale», la «fede nella possibilità dell'armonia»⁴⁷, il superamento delle contraddizioni dell'animo umano, marxianamente prodotto della divisione del lavoro che fa di Goethe un immediato precursore di Marx.

³⁸ Ivi, p. 188.

³⁹ Il che – va detto subito – produsse però contestualmente la leggenda di un preromanticismo antirivoluzionario e di preparazione al nazionalismo/imperialismo cattolico del tardo Romanticismo. Una prospettiva critica ormai totalmente superata negli studi sul romanticismo di Jena.

⁴⁰ Lukács, G., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, cit., p. 80.

⁴¹ Ivi, p. 82.

⁴² Caratteristica delle ricostruzioni letterarie di Lukács è la sua attenzione per gli elementi filofrancesi dei classici tedeschi, da Lessing a Heine.

⁴³ Lukács, G., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, cit., p. 90.

⁴⁴ Id., *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, cit., *passim*.

⁴⁵ Id., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, cit., p. 89.

⁴⁶ Ivi, p. 89.

⁴⁷ Ivi, p. 94.

Non c'è chi non veda la distanza tra queste acquisizioni lukácsiane e le pagine di molti critici contemporanei, a cominciare da Walter Benjamin che, nell'articolo su Goethe apparso nell'enciclopedia sovietica, mostra di credere ancora alla «leggenda» di un *Faust* reazionario perché feudale, e di uno Schiller «rivoluzionario» perché velleitariamente ribelle.

Certo, rilette nella giusta prospettiva, queste pagine di Lukács riprendevano un vecchio *topos* della sinistra hegeliana⁴⁸ che vedeva in Hegel e in Goethe i vertici paralleli della cultura tedesca *tout court*, una visione che, nata nell'ambito degli *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* ad opera di autori come Hotho, Weiße e Varnhagen von Ense, si rinnovava al servizio di un'altra «sinistra» non meno interessata alle tragedie della storia.

Non è certo un caso – fatto che dà la misura del modello goethiano costantemente vigente in Lukács fino all'autobiografismo⁴⁹ – che anche la «famigerata» *Distruzione della ragione* si concluda con una citazione goethiana in cui si enfatizza il duro lavoro della storia: «La ragione perduta e distrutta può essere ritrovata sono nella realtà stessa e restaurata solo in interazione con essa [...] È difficile, ma non impossibile. Goethe fa dire al suo Faust: 'Gli spiriti degni di guardare nel profondo acquistano verso ciò che è infinito infinita fiducia'»⁵⁰.

Siamo sufficientemente lontani oggi – e in fondo lo eravamo anche nell'ultima ampia ricezione italiana degli anni Ottanta – dal cadere nella trappola di una liquidazione ideologica di Lukács, ma anche corazzati rispetto alle semplificazioni cui il grande filosofo ungherese era ricorso, sia pure anche solo per paura. Per questo possiamo apprezzare oggi l'enorme coraggio che invece ci volle per rivendicare, da Mosca, la necessità di strappare Goethe al nazismo in nome di una *Humanitas* che non poteva essere semplicemente «regalata» al capitalismo occidentale⁵¹.

Coraggio ancor più grande se si comprende che, da Mosca, la prospettiva della sopravvivenza culturale dell'umanesimo classico tedesco – soprattutto nell'esplicita chiave leninista in cui lo riproposero Lukács e Lifšic – era considerata una «pericolosa» debolezza piccolo-borghese, per di più da parte di chi comunque veniva interpretato come un nemico di classe⁵².

Oggi la lettura dei saggi goethiani, le cui sfumature appaiono inesauribili soprattutto se riletti con attenzione per il «pensiero vissuto» che vi si incarna, al di là delle fulminanti illuminazioni di cui sono costellati⁵³, sono un monumento di quella *Umfunktionierung* dei classici, che Bertolt Brecht e Walter Benjamin – autori certo non vicini a Lukács di quegli anni – avevano insegnato a più di una generazione di critici.

⁴⁸ Risalente peraltro a Hegel stesso che nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* aveva consacrato Goethe, e implicitamente se stesso, nel pantheon dei grandi tedeschi. Su questo aspetto mi permetto di rimandare al mio «Das Bild Goethes in den 'Jahrbüchern'», in Jamme, Chr. (a cura di), *Die 'Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik'. Hegels Berliner Gegenakademie*, Fromman-Holzboog, Stuttgart 1994, pp. 351-380.

⁴⁹ Da ultimo nel discorso scritto in occasione del *Goethepreis*. Cfr. «Rede zur Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt», cit., p. 121.

⁵⁰ Lukács, G., *La distruzione della ragione*, tr. it. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1980, vol. II, p. 771.

⁵¹ Id., *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, cit., p. 19.

⁵² Forse l'errore più grande che Lifšic e Lukács commisero nei confronti dei membri dell'apparato culturale staliniano fu quello di trattarli con supponenza, accentuando in essi l'odio di classe. Lukács rimaneva rispetto ai militanti del realismo socialista un invisibile aristocratico.

⁵³ Non da ultimo quelli non esplicitamente goethiani, come quello dedicato a Hölderlin ma raccolto nella silloge di *Goethe e il suo tempo*, che ha davvero contribuito a strappare Hölderlin all'apologetica di destra.

UOMO E STRUMENTI TECNOLOGICI: UN'ARMONIA TRA ARTIFICIALE E NATURALE

Emanuele Crescimanno

La contemporaneità si caratterizza sotto molteplici aspetti per la difficoltà di tenere insieme le contrastanti tendenze che la percorrono e di conseguenza per l'impossibilità di giungere a un'appropriata sintesi teorica capace di servire da fondamento per la comprensione dei caratteri specifici dell'epoca che stiamo vivendo. Se già a partire dalla diagnosi di Lyotard del 1979 ne *La condizione postmoderna* si è avuta la consapevolezza di avere definitivamente abbandonato alcune certezze che avevano caratterizzato il Novecento, gli accadimenti degli anni successivi hanno di fatto superato quelle previsioni e hanno consegnato al nuovo secolo e al nuovo millennio ancora maggiori incertezze rispetto a quelle che avevano aperto il secolo precedente. Tuttavia alcune tradizioni disciplinari hanno saputo attraversare meglio di altre questi tormentati anni di crisi e, coniugando la tradizione e la storia con un'attenta analisi delle novità, hanno proposto interessanti soluzioni teoriche capaci di fornire utili spunti per una riflessione non esclusivamente disciplinare ma di più ampio respiro; l'estetica di certo fa parte di queste discipline e alcune delle sue proposte possono essere di fondamentale importanza per offrire forti indicazioni teoriche per comprendere la contemporaneità. Prendere atto della crisi è infatti soltanto un primo necessario passo che tuttavia rischia di condurre a una sterile stasi se non viene accompagnato da una strategia per superare lo stallo: la presa d'atto che un determinato modo di intendere e praticare l'estetica, «la lunga stagione di quell'estetica sistematica maturata nell'arco Batteux-Kant, all'insegna dei concetti guida di 'arte bella' e 'piacere disinteressato'», aveva esaurito il suo slancio vitale si è infatti accompagnato, nello stesso anno dello scritto di Lyotard, con la consapevolezza della necessità di «immaginare nuove configurazioni epistemiche»¹ capaci, a partire dallo studio della tradizione disciplinare, di comprendere la contemporaneità. Questa è stata l'intuizione che ha condotto alla recente riorganizzazione disciplinare proposta da Luigi Russo con la *Neoestetica*, proposta capace di coniugare diversamente la tradizione dell'estetica, di metterla in dialogo con l'innovazione e di fornire i necessari strumenti per interrogare il presente: tale nuova consapevolezza consente dunque di affrontare gli odierni e spinosi dilemmi che l'attualità pone con la forza della tradizione disciplinare senza tuttavia la zavorra di obsoleti modelli storici e teorici incapaci di dar conto sino in fondo della carica di novità.

Un interessante problema da affrontare a partire dalla presa di coscienza del nuovo orizzonte dell'estetica e la sua attuale necessità di ridefinizione può essere il rapporto sempre più ubiquo che la contemporaneità ha introdotto tra l'uomo e la tecnologia: è un dato di fatto comunemente accettato che oggi sostanzialmente ogni esperienza è mediata da uno strumento tecnologico e che la tecnica si caratterizza per la sua perva-

¹ Russo, L., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», *Rivista di estetica*, n.s., 47 (2/2011), anno LI, p. 208.

sività nell'esperienza quotidiana. In che maniera i modi di uso della tecnologia influenzano sui modi della nostra esperienza e ancora in maniera più generale sul progetto specifico dell'uomo? E in che maniera la storia della loro evoluzione è in fin dei conti la storia della stessa evoluzione dell'uomo?

Date queste premesse, la prima domanda da porsi è relativa al rapporto tra l'uomo e la tecnologia: bisogna immediatamente sfatare il luogo comune che contrappone l'uomo alla tecnica, la natura alla cultura e anzi affermare come la tecnologia sia radicalmente inscritta nel progetto evolutivo dell'uomo. Un interessante banco di prova per verificare le nuove dimensioni che l'esperienza acquisisce quando è tecnologicamente mediata può essere il rapporto con gli strumenti tecnologici: se pensiamo infatti alla forma che assumono gli strumenti che mediano le nostre esperienze e alla loro evoluzione possiamo comprendere come essi siano fondamentali per determinare non solo la forma dell'esperienza ma il suo stesso contenuto. Un appassionante esempio è l'evoluzione del libro e il passaggio dal tradizionale libro cartaceo a quello elettronico; su questo argomento Gino Roncaglia ha svolto importanti riflessioni il cui esito è generalizzabile e applicabile a ulteriori ambiti². L'osservazione principale da cui muove questa analisi è infatti la presa di coscienza che ogni supporto determina specifiche possibilità e di conseguenza ne esclude altre: esso dunque è tutt'altro che neutrale e quindi non si può prescindere dalla sua comprensione per evidenziare lo specifico di una tecnologia e le possibili esperienze a cui essa dà luogo. Dunque diviene centrale il modo con cui lo strumento tecnologico svolge la funzione di interfaccia³ tra il soggetto e il mondo, come organizza i modi dell'esperienza, quali favorisce e quali invece rende difficili; inoltre assume rilievo altrettanto fondamentale il complesso di condizioni culturali e sociali che a ogni interfaccia si accompagna e di conseguenza le pratiche che essa media: è evidente dunque che l'interfaccia si determina non solo dal punto di vista funzionale ma ha anche un fondamentale valore estetico e che le due dimensioni sono strettamente interdipendenti⁴.

Seppure, come già detto, l'analisi di Roncaglia ha come centro tematico l'evoluzione dello strumento libro, è possibile entro certi limiti generalizzare i risultati ottenuti e svolgere un discorso di sistema valevole per tutti gli strumenti prodotti dalle (nuove) tecnologie: per esempio le differenti situazioni di fruizione di un testo sono paradigmatiche di un rapporto specifico che si instaura per mezzo dello strumento e danno luogo a esperienze di diversa natura. Sono infatti quattro le più immediate e utili modalità di lettura che è possibile evidenziare e per mezzo delle quali comprendere il rapporto che si instaura nella specifica esperienza di lettura tra il soggetto e il suo strumento: 1) utilizzo protesi in avanti, *lean forward*, è quello della scrittura o della lettura alla scrivania; è un uso attivo dell'informazione, quello che Derrick de Kerckhove chiama *scrittura*, l'unione di lettura e scrittura; 2) utilizzo rilassato, *lean back*; in poltrona, sul divano, l'informazione ci assorbe e ci trasporta senza intervento attivo; l'attenzione è catturata ma non si agisce, si assorbe l'informazione «passivamente»; 3) ricevere informazione in maniera secondaria, facendo insieme un'altra cosa, l'informazione arriva come canale secondario; 4) uso in mobilità⁵. Come si vede si tratta di quattro tipi di esperienze differenti

² Roncaglia, G., *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2010.

³ Roncaglia evidenzia una duplice dimensione dell'interfaccia: quella fisica e l'«organizzazione logica dell'informazione sull'interfaccia»; sottolinea inoltre che esse sono «in stretto rapporto e si influenzano reciprocamente» (ivi, p. 13).

⁴ Su questo punto basti pensare al ruolo sempre maggiore che il design ha assunto nel Novecento per la sua capacità di creare una nuova e differente dimensione estetica; per una panoramica capace di indicare utili prospettive su questo punto, rinvio a Mecacci, A., *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna 2012; Vitta, M., *Il rifiuto degli dei. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.

⁵ Roncaglia, G., *La quarta rivoluzione*, cit., pp. 14 sgg.

a cui il medesimo strumento può dar luogo, basta che sia sufficientemente versatile o che si accentui una sua caratteristica a discapito delle altre; bisogna inoltre notare che tale tassonomia non è esclusivamente applicabile allo strumento libro bensì è estensibile a molti degli strumenti tecnologici che mediano oggi le nostre esperienze⁶. Tutto ciò è possibile perché tali strumenti non sono soltanto dei semplici mezzi che agevolano il compimento di una specifica funzione ma sono qualcosa che si inserisce nello specifico progetto dell'uomo e delle sue azioni: questa differente prospettiva non solo è utile per scacciare i fantasmi della disumanizzazione che la tecnologia impone all'uomo – che nello specifico del passaggio dal libro tradizionale a quello elettronico viene visto dagli apocalittici come la scomparsa *tout court* del libro e della cultura che esso veicola⁷ – ma è necessario per comprendere i nuovi modelli di esperienza estetica mediati dalla tecnologia. Se del resto «la storia della 'cultura del libro' è anche la storia del loro sviluppo e della loro progressiva trasformazione»⁸ è bene più in generale inserire gli ubiqui strumenti tecnologici che mediano l'esperire nella più complessa storia dell'uomo e nella sua evoluzione: quest'ultima infatti è costellata da un complesso emergere di strumenti sempre più performanti, necessari a completare l'uomo e a renderlo capace di adattarsi alla contingenza delle situazioni della vita. Si tratta dunque di evidenziare una sorta di evoluzione non solo dell'uomo ma anche dei suoi strumenti e quindi delle potenzialità delle sue esperienze senza tuttavia assumere posizioni insostenibili di determinismo tecnologico: oggi infatti

la cooperazione fra esseri umani e microprocessori non ha precedenti, ma non per il tipo di legame, quanto per rapidità e vastità. La vita ha preso le mosse evolvendo, a dispetto di tutti gli svantaggi, a partire da semplici aggregati di molecole semplici verso associazioni complesse di molecole complesse, e ha formato una prolifica ecologia molecolare che alla fine ha portato alle cellule viventi. [...] E ora, con la coalescenza di elettronica e biologia, stiamo formando un organismo collettivo complesso, composto da intelligenze individuali, gestito non alla velocità con cui procedono le leggi in parlamento, bensì a quella della luce⁹.

Dunque l'evoluzione della tecnologia e i suoi strumenti devono essere inseriti nel più complesso e generale processo evolutivo e seppure non è possibile sovrapporli pedissequamente è utile e necessario evidenziare alcune analogie capaci di dare utili indicazioni per comprendere i modi che nella contemporaneità sta assumendo l'esperienza: se infatti è vero come sostiene George B. Dyson che «il gioco della vita vede tre partecipanti seduti allo stesso tavolo: esseri umani, natura e macchine. Io sto decisamente dalla parte della natura, ma ho il sospetto che quest'ultima stia dalla parte delle macchine»¹⁰, è allora necessario comprendere come nell'esperienza avviene la connessione tra macchine e natura. Una prima considerazione da fare è relativa alla tradizione dell'antropologia filosofica che, con la riflessione tra gli altri di Arnold Gehlen, ha evidenziato come una strategia specifica dell'uomo per supplire alle proprie carenze sia stata quella di prolungare le proprie facoltà per mezzo di strumenti tecnici; si sottolinea dunque

⁶ Un'analoga classificazione di un'altra interfaccia è quella di Lev Manovich che analizza le differenti tipologie di schermi in relazione alle loro funzioni e alle possibilità dei loro utenti: cfr. Manovich, L., *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), tr. it. Olivares, Milano 2002, pp. 128 sgg.

⁷ Per la disamina di questo determinato problema, la panoramica delle differenti posizioni, l'analisi storica e tecnica del libro e del libro elettronico e per le possibili soluzioni rimando all'esauriente testo di Roncaglia, le cui conclusioni sono largamente condivisibili.

⁸ Roncaglia, G., *La quarta rivoluzione*, cit., p. 40.

⁹ Dyson, G.B., *L'evoluzione delle macchine. Da Darwin all'intelligenza globale* (1997), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 38.

¹⁰ Ivi, p. 11.

una linea di continuità tra ciò che è immediatamente e con tutta evidenza specifico dell'uomo e gli strumenti che questi nella sua evoluzione ha avuto l'esigenza di produrre per sviluppare al meglio la propria stessa natura. L'imperfezione degli organi diviene dunque peculiarità dell'uomo ed è immediatamente rovesciata in positivo dalle capacità di circoscrivere tale limite e superarlo con l'intelligenza: necessità biologiche che rischierebbero di annullare ogni differenza con gli altri animali e che anzi a causa della minore perfezione di alcuni sensi sfavorirebbero l'uomo, vengono da questi superate mettendo la natura al proprio servizio «giacché ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre» manifestando di conseguenza come «la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell'essenza stessa dell'uomo»¹¹. Vi è di conseguenza tra la tecnica e la vita un «isomorfismo», un'uguaglianza delle forme» tale da lasciare prevedere «che vasti campi sperimentali come la tecnica, la fisiologia, la biologia, la psicologia stringano un'insolita alleanza; vi è la possibilità di 'feconde indicazioni', si possono trasferire questioni e teorie da un settore all'altro e studiarne i risultati»¹².

Secondo questa prospettiva è quindi possibile affermare che conoscenze e comportamenti «creano la cultura sulla base dell'azione congiunta della nostra eredità biologica, cioè il programma genetico di istruzioni rappresentato dal DNA che dirige il nostro sviluppo, e dei numerosissimi contatti individuali e sociali di qualunque natura vissuti da qualunque gruppo sociale»¹³. Vi è infatti una comune appartenenza tra uomo e tecnica lungo tutta la linea dell'evoluzione che è stata capace di far diventare l'uomo essenzialmente un animale culturale in una sorta di «*coevoluzione biologico-culturale*»¹⁴, per cui i due ambiti si influenzano seppure siano perfettamente distinti. Se dunque si osserva la storia della tecnologia sin dalle sue origini in parallelo con l'evoluzione biologica dell'uomo e si presta attenzione ad alcune analogie è possibile rilevare che come la nostra natura, ciò che siamo, è determinato contemporaneamente dai geni, dall'ambiente e dalle scelte secondo un progetto all'interno del quale siamo iscritti, allo stesso modo la tecnologia nel suo processo evolutivo risente degli stessi elementi: la natura di ogni tecnologia fa sì che in base a essa sia possibile un determinato percorso, uno specifico progresso e che quindi siano possibili soltanto determinati sviluppi mentre altri sono esclusi; tale progresso ha bisogno di un ambiente entro cui svilupparsi, ricevere *feedback* e soltanto sulla base dei due precedenti momenti avvengono delle scelte che segnano il grado maggiore di apertura insito in ogni tecnologia; vi è dunque un primo stadio sotto il segno dell'inevitabilità che muove da «ciò che la tecnologia vuole», si confronta con qualcosa di contingente come «l'influenza della storia tecnologica» e infine viene determinato dal «libero arbitrio collettivo di una società»¹⁵, tuttavia fortemente limitato dalla strada intrapresa nei primi due passaggi. In quest'ottica la tecnologia può dunque essere intesa come il «nostro corpo esteso»¹⁶ che funziona come una sorta di «*metabolismo* [...] un complesso di processi interattivi (un complesso di fenomeni catturati) che si sorreggono, si utilizzano, 'dialogano' e si 'chiamano' a vicenda»¹⁷ con l'obiettivo di raggiungere un certo risultato complesso e completo. Una nuova tecnologia dunque ristrutturata un certo orizzonte esperienziale, apre a nuove possibilità ed esperienze che una tecnologia precedente non consentiva, riorganizza i caratteri dell'esperienza grazie

¹¹ Gehlen, A., *L'uomo nell'era della tecnica* (1957), tr. it. Armando, Roma 2003, p. 33.

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Cavalli Sforza, L.L., *L'evoluzione della cultura*, nuova ed. aggiornata, Codice, Milano 2012, p. 1.

¹⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵ Kelly, K., *Quello che vuole la tecnologia* (2010), tr. it. Codice, Milano 2011, p. 187.

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Arthur, W.B., *La natura della tecnologia. Che cos'è e come evolve* (2009), tr. it. Codice, Milano 2011, p. 44.

alle nuove capacità acquisite con minor sforzo e maggiore efficacia: secondo il modello del fenomeno biologico dell'exattamento che prevede che un determinato organo si modifichi per soddisfare nuovi bisogni, nell'evoluzione della tecnologia vi è una tensione evolutiva capace di riconfigurare ed estendere la gamma di applicazione di una tecnologia per adempiere al meglio a nuove e determinate funzioni in un continuo andirivieni con l'esperienza e le esigenze che in essa si manifestano, un processo dunque che accompagna l'esperire e che fa sì che l'esperienza sia fonte di soddisfacimento e di compimento della vita dell'uomo. In maniera analoga all'evoluzione naturale, riprendendone i modelli e le forme principali e di conseguenza sottolineando la coappartenenza al medesimo ambito di uomo e tecnica, è dunque possibile affermare che la tecnologia sia qualcosa di vivente poiché:

si riproduce, cresce, risponde, si adatta all'ambiente, assorbe ed emette energia per mantenersi in esistenza [...]: si riproduce nel senso che i suoi elementi individuali, come le cellule di un organismo, muoiono e vengono sostituiti; i suoi componenti crescono, incessantemente; si adatta al proprio ambiente, sia collettivamente sia a livello delle singole parti costituenti; scambia energia con il proprio ambiente: quella che le serve per costruire e operare ciascuna tecnologia e quella fisica che ogni elemento cede al sistema¹⁸.

Una volta assunta questa posizione, se torniamo dunque all'inedita cooperazione tra uomo e strumenti tecnologici che caratterizza la contemporaneità, è possibile evidenziare alcune specifiche peculiarità e cercare di individuare alcune strategie positive da mettere in campo per comprendere i modi in cui un'esperienza è ancora possibile e auspicabile. Infatti il Novecento ha messo in rilievo come l'esperienza subisca una progressiva perdita di senso, una difficoltà a rendere conto del reale e a essere realmente fonte di conoscenza; tuttavia «l'evoluzione dell'intelligenza e l'intelligenza dell'evoluzione evidenziano principi comuni, dei quali la vita è al tempo stesso la causa e il risultato»¹⁹. In base a ciò è quindi possibile indicare alcune attuali tendenze e svolgere alcune considerazioni capaci di intrecciare questi temi in maniera proficua: la domanda principale da porsi è infatti relativa alla presenza di una qualche forma di intelligenza, di progettualità nell'evoluzione della vita dell'uomo (e di conseguenza delle macchine). In che modo dunque l'analisi degli strumenti che incarnano le tecnologie possono illuminare il problema in questione? E ancora di più: qual è la relazione tra i nuovi strumenti tecnologici presenti nella nostra quotidianità e la tecnologia che li ha prodotti? Abbiamo infatti visto con l'esempio del libro e dell'e-book quanto l'interfaccia e il supporto siano determinanti per ogni specifica tecnologia; l'ergonomia dunque determina la reciproca influenza tra uno strumento e le funzioni che esso può svolgere e il modo in cui esso le può svolgere: determina quindi i modi e le esperienze che possono aver luogo e pone contemporaneamente l'accento sulla interazione che il soggetto ha con lo strumento²⁰. Detta in altri termini: qual è il rapporto forma-funzione? Come influisce la forma dello strumento che media l'esperienza su questa?

Il rapporto forma-funzione non va però semplicemente inteso in quella maniera che dalla fine dell'Ottocento e nel corso del Novecento è stato fondamentale per fornire una certa legittimità estetica al design, per l'affermazione del Bauhaus e più in genera-

¹⁸ Ivi, p. 167.

¹⁹ Dyson, G.B., *L'evoluzione delle macchine*, cit., p. 46 (citazione leggermente modificata).

²⁰ «Ciò che si attua è piuttosto la vita stessa, manifestata e rappresentata dai gesti, dai sentimenti, dagli appetiti, ma anche dall'agire, dal muoversi, dal comunicare, dal produrre, i cui strumenti sono per l'appunto assicurati dalle arti industriali grazie all'incarnazione dell'intelligenza nella tecnica»; Vitta, M., *Il rifiuto degli dei*, cit., p. 77.

le per il fenomeno dell'estetizzazione diffusa²¹. Piuttosto è più proficuo intendere forma e funzione in maniera integrata in modo tale che sia possibile comprendere come l'uomo e i suoi strumenti seguano un comune processo evolutivo che tiene conto ed è determinato al contempo dai modi con cui l'organismo agisce nell'ambiente per mezzo delle proprie specifiche peculiarità. Questo nuovo modo di intendere forma e funzione è oggetto dell'attuale ricerca di Salvatore Tedesco: sottolineando infatti come l'attenzione per l'organismo e per le sue potenzialità esplicative possa superare una statica contrapposizione tra forma e funzione, propone una caratterizzazione qualitativa dello spazio formale e di conseguenza un concetto formale della funzione in quanto capacità di un determinato carattere di interagire con altri caratteri. La funzione diviene dunque un'attività all'interno di un sistema di interconnessioni capace di organizzare la struttura morfologica dell'organismo, di guidare il prodursi e lo stabilizzarsi delle innovazioni possibili²². Ciò che ai fini della presente trattazione è necessario rilevare è quindi il potenziale di novità che questo modo di intendere forma e funzione introducono; di conseguenza bisogna valutare se e come questo meccanismo sia applicabile tanto all'evoluzione biologica quanto al cambiamento tecnologico: a questo proposito vengono in aiuto alcune riflessioni di Stephen J. Gould capaci di evidenziare analogie e differenze tra i due differenti ambiti in questione. È senza dubbio vero che nell'immaginario comune la tecnologia è connessa al progresso e all'innovazione; ma non tutta la storia della tecnologia è necessariamente sotto questo segno. Gould ha infatti evidenziato che l'evoluzione darwiniana non progredisce in direzione di una maggiore complessità; in ambito tecnologico è più appropriato inoltre pensare a tecnologie più adatte che riescono in un determinato momento storico a imporsi e ad avere la meglio; di conseguenza è bene pensare l'evoluzione come la capacità di rispondere in maniera più soddisfacente a delle determinate esigenze che si manifestano. Gould stesso ha sottolineato con il «principio del falso pollice del panda» come «le imperfezioni sono la prova primaria dell'evoluzione»²³ e si è posto la domanda sulla sua possibile universalizzazione e applicazione ai prodotti della tecnologia, come per esempio la tastiera di una macchina per scrivere: seppure la disposizione delle lettere secondo il modello QWERTY non sia quella ottimale (ed esistano prove che altre disposizioni possano essere più efficienti) questa tecnologia ha avuto la meglio. La risposta a questa domanda è ottenibile secondo Gould facendo appello ad analogie con i principi della teoria dell'evoluzione, seppure esistono tre differenze fondamentali tra i due ambiti: in prima istanza l'evoluzione culturale ha una velocità assai maggiore rispetto a quella biologica; in secondo luogo, come già notato, il modello che segue è di natura lamarckiana e non darwiniana; infine sono differenti le topologie del mutamento tra i due tipi di evoluzione²⁴. Pur tuttavia è possibile evidenziare «dei principi di organizzazione più profondi [e] alcune regolarità che governano la natura delle connessioni temporali»²⁵: rimandando al testo

²¹ Rimando ancora una volta per una panoramica su questi temi a Mecacci, A., *Estetica e design*, cit.

²² Per una completa e articolata esposizione del problema in questione e per la necessaria bibliografia di riferimento, rimando alle ricerche attualmente in corso di Salvatore Tedesco e tra gli altri a un'ultima loro messa a fuoco nella relazione dal titolo «Estetica e teoria dell'evoluzione. Qualche riflessione su forma e funzione» presentata al seminario *Estetica e biologia* (Roma, 22-23 febbraio 2013).

²³ Gould, S.J., *Bravo brontosauo. Riflessioni di storia naturale* (1991), tr. it. Feltrinelli, Milano 2008, p. 59. Sulla stessa linea ma conducendo un'analisi sulla tecnologia (nello specifico su quelle che per differenti ragioni non hanno avuto successo) cfr. Nosenko, N., *L'estinzione dei tecnosauo. Storia di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Sironi, Milano 2008².

²⁴ Cfr. Gould, S.J., *Bravo brontosauo*, cit., pp. 63-64.

²⁵ Ivi, p. 64.

di Gould per evidenziare sia la ragione del falso pollice del panda sia quelle dell'ordinamento QWERTY, dal punto di vista metodologico è bene evidenziare che è necessaria una ragione anche per la sopravvivenza di tali sistemi; intervengono dunque la «contingenza [...], il risultato casuale di una lunga sequenza di antecedenti imprevedibili, anziché come l'esito necessario di leggi di natura [...] e l'occupazione di posizione dominante»²⁶. Quindi tutta una serie di coincidenze, nessuna delle quali necessaria, contribuiscono all'evoluzione e alla conservazione di una specifica tecnologia e alla possibilità che le imperfezioni conducano a ulteriori mutamenti²⁷.

Quali dunque le conclusioni che è possibile trarre ponendo l'attenzione sullo sviluppo degli strumenti tecnologici e sulla loro odierna ubiquità e pervasività in base alle riflessioni sin qui svolte sull'evoluzione delle loro forme e delle loro funzioni? Porre l'accento sull'alleanza tra gli uomini e i suoi strumenti sottolineandone la coevoluzione e l'iscrizione in un unico progetto evolutivo consente infatti di applicare i medesimi criteri ai due ambiti in discussione e quindi di evidenziare che gli strumenti tecnologici rispondono alla identica esigenza di migliorare la performatività dell'esperienza dell'evoluzione biologica, di migliore adattamento a determinate nuove condizioni ambientali. Così come nell'evoluzione vi è un processo che procede per successivi adattamenti in risposta al mutamento delle situazioni ambientali in un continuo e costante accumulo sino all'emergere di differenti specie; allo stesso modo gli strumenti che l'uomo ha pian piano prodotto per completare il proprio progetto di vita subiscono un costante e continuo adeguamento volto al raggiungimento di una nuova performatività influenzata dalle condizioni ambientali, da influssi eterogenei non sempre evidenti. Non si vuole tuttavia sostenere che il «progresso» delle tecnologie risponde esclusivamente o in via preferenziale agli stessi criteri dell'evoluzione biologica; né d'altro canto che gli strumenti tecnologici sono necessarie protesi dell'uomo. È tuttavia evidente da quanto sostenuto che artificiale e naturale piuttosto che essere contrapposti devono essere declinati all'unisono per mezzo di una tecnologia che non dimentichi il suo rapporto con il biologico con l'obiettivo di produrre un ambiente sostenibile, cioè a misura d'uomo.

²⁶ Ivi, pp. 67-68. Sul punto cfr. anche Gould, S.J., *L'equilibrio punteggiato* (2002), tr. it. Codice, Torino 2008, pp. 314 sgg.

²⁷ Un ulteriore valido modello per comprendere questo complesso meccanismo di cambiamento e per sottolinearne la dimensione condivisa e collettiva è quello della costruzione sociale delle tecnologie elaborato da Wiebe Bijker, Thomas P. Hughes e Trevor Pinch (*The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, MIT Press, Cambridge [Mass.] 1987) poiché è in grado di tenere insieme il momento della genesi delle differenti tecnologie concorrenti in cui non si è ancora delineato uno standard dominante sugli altri; il contributo di pressione dei differenti gruppi sociali interessati al prevalere di un modello sugli altri; infine la fase di stabilizzazione di una specifica tecnologia che diviene dominante. Ciò che è interessante notare è che, in sintonia con la posizione di Gould, anche questo modello non prevede un finalismo ma un meccanismo per tentativi ed errori, spesso formulati in termini evolutivi.

ESTETICA ED ECONOMIA IN BENEDETTO CROCE

Paolo D'Angelo

Che cosa mai potranno avere in comune Estetica ed Economia? La scienza che studia «il lato più bello della storia del mondo» (Hegel dixit) e la *dismal science*? Quella che si occupa della più disinteressata tra le attività umane e quella che ha che fare con i bisogni? Quella che ha a che fare con le necessità e quella che si dedica al superfluo? Nulla o ben poco, vien da pensare. Esse sembrano legate piuttosto, come è stato detto, da «un'ostilità strutturale e reciproca», che le costituisce «l'una, come negazione dell'altra», la prima consacrata all'*inutile*, la seconda al suo opposto¹.

Benedetto Croce non la pensava così. Egli ha infatti apparentato queste due scienze in un saggio un tempo famoso, oggi ben poco conosciuto, mettendone in luce le analogie e scoprendo in esse un «fondo» comune. Lo scritto crociano fu composto nel 1931; apparve in volume, per la prima volta, negli *Ultimi saggi* del 1935, e successivamente è stato ristampato anche in appendice alla edizione laterziana del *Breviario di estetica* in collana economica, e si intitola «Le due scienze mondane. L'Estetica e l'Economica»².

Ma cosa unisce agli occhi di Croce due discipline a tutta prima tanto distanti? In primo luogo si tratta, agli occhi di Croce, di due scienze eminentemente moderne. L'antichità e il Medioevo non le conobbero, o ne conobbero solo accenni, incunaboli, precorritimenti. Come scienze vere e proprie, esse sorsero unicamente nel Settecento, che non è solo il secolo che vide il battesimo e il rigoglio dell'estetica, a partire da Baumgarten (seppure Croce, in proposito, avrebbe citato piuttosto Vico), ma anche quello in cui l'economia politica assurse a dignità scientifica, e apparve il primo capolavoro sistematico di teoria economica, la *Ricchezza delle nazioni* di Adam Smith. Prima di allora, naturalmente, non è che vita economica, politica e artistica non vi fosse, e neppure che mancasse qualsiasi riflessione sui fenomeni che la caratterizzano. Croce sapeva bene che l'antichità aveva dato importanti trattati di poetica, e qualche accenno di teoria economica e politica; egli era ben consapevole, inoltre, che l'estetica non sorge nel Settecento *ex abrupto*, ma si costruisce sull'ampia messe di trattati sulla poesia e le arti figurative composti a partire dal Cinquecento, così come l'economia e soprattutto la politica (vedremo che le due attività sono in Croce ricomprese sotto la categoria più generale dell'*economico*) avevano cominciato a guadagnare attenzione autonoma più o meno nello stesso periodo. Resta il fatto che la costituzione delle due discipline, e soprattutto il riconoscimento *filosofico* della loro autonoma dignità, è per Croce un acquisto imperituro del secolo dei Lumi.

A unire estetica ed economia è dunque, in prima istanza, un dato *negativo*, un'assenza: l'assenza di una scienza economica e di una scienza estetica nel mondo antico e in quello medioevale, epoche, scrive Croce nel saggio «Inizio, periodi e caratteri della storia dell'estetica», caratterizzate «dal disinteresse verso quelle forme dello spirito che più

¹ Carnevali, B., *Le apparenze sociali*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 128.

² Citeremo da «Le due scienze mondane. L'Estetica e l'Economica», in Croce, B., *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1935, pp. 43-58.

fortemente si attenevano al mondo, al sensibile, al passionale: ossia, nella sfera pratica, verso la teoria della vita politica ed economica, e, nella sfera teoretica, appunto verso la teoria della conoscenza sensibile o estetica»³.

Certo, Croce sapeva bene che *nihil sequitur ex mere negativis*, che da due determinazioni negative non può seguire nessuna affermazione, e infatti il saggio del 1931 non conclude affatto circa un carattere comune all'estetica e all'economia a partire dalla loro sostanziale assenza prima del Settecento. Piuttosto – correttamente da un punto di vista logico – vede la modernità delle due scienze come conseguenza di un carattere *positivo* condiviso da entrambe.

Questo carattere è quello sottolineato e annunciato fin dal titolo: estetica ed economia sono due scienze *mondane*. E «mondano» vale qui nel senso in cui si parlava un tempo di «sapienza mondana» in opposizione al sapere teologico: significa antitrascendente, antiascetico, profano. Estetica ed economia sono due scienze che mirano, in modo diverso ma in certo senso complementare, alla legittimazione del senso, della sensibilità, del desiderio e, al limite, del *piacere*.

Lasciamo che sia Croce a spiegare che cosa intende quando afferma che sono entrambe scienze del senso:

Che cosa, in ultima analisi, fanno queste due scienze? Per dirla in breve, esse intendono a giustificare teoricamente, ossia a definire e sistemare dandogli dignità di forma positiva e creativa dello spirito, quel che si chiama il «senso», e che, oggetto di diffidenza o addirittura di negazione e di esorcismi nel Medioevo, l'età moderna, nella sua opera effettuale, veniva rivendicando. E poiché il «senso» aveva due congiunti ma distinti significati, e designava, da una parte, quel che nel conoscere non è logico e razionativo ma sensibile e intuitivo, e, dall'altra, quel che nella pratica non è per sé morale e dettato dal dovere ma semplicemente voluto perché amato, desiderato, utile o piacevole, la giustificazione dottrinale metteva capo, da una parte, alla logica dei sensi o logica poetica, scienza del puro conoscere intuitivo o estetica, e, dall'altra, alla edonistica, alla logica dell'utile, all'Economica nella sua più larga comprensione: che era né più né meno che la teoretica e filosofica «redenzione della carne» come si suol chiamarla, cioè della vita in quanto vita, dell'amore terreno in tutte le sue guise⁴.

Almeno per quanto riguarda l'estetica, la determinazione di «scienza del senso» appare largamente giustificata, anche solo dal nome della disciplina, che nasce appunto come *scientia cognitionis sensitivae*. È vero però che questa accezione dell'estetica, oggi tornata ampiamente in auge, può in qualche modo sorprendere in Croce, che di solito viene interpretato come un fautore di un'estetica identificata con la filosofia dell'arte. Qui Croce sembra invece aderire appieno a un'idea baumgarteniana di estetica come scienza della sensibilità, un'idea che, pur presente nella prima formulazione dell'estetica crociana (quella delle *Tesi* di estetica del 1900 e poi della grande *Estetica* del 1902), si era andata poi attenuando negli sviluppi successivi, più marcatamente idealistici, della sua filosofia.

Non per nulla, infatti, nella seconda parte dello scritto del 1931, intitolata «Spirito e natura» (mentre la prima parte, ricordiamolo, si intitola «Spirito e senso»), Croce svolge alcune osservazioni che, pur andando nella stessa direzione delle affermazioni appena riportate, si presentano più in linea con la prospettiva filosofica del Croce maturo. Le due scienze mondane, l'estetica e l'economica, precisa qui Croce, aiutano la filosofia nel suo complesso a superare il dualismo corrente tra realtà materiale o naturale e

³ Id., «Inizio, periodi e caratteri della storia dell'estetica» (1916), in Id., *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1972, p. 104.

⁴ Id., «Le due scienze mondane», cit., pp. 47-48.

realtà spirituale. Lo fanno in quanto mostrano che ciò che chiamiamo 'natura' è anch'essa un'attività spirituale: è la vita passionale, la vita degli impulsi e degli stimoli, che viene elaborata da un lato nella forma espressiva, artistica, dall'altro offre la base su cui viene a esercitarsi la vita morale.

Le due scienze filosofiche, che abbiamo dette precipuamente moderne e che si riferiscono l'una alla praxis nella sua vita dinamica e passionale, e l'altra alle figurazioni della fantasia, apprestano i dati necessari alla soluzione del problema, svelandoci l'oggetto per nient'altro che quella vita passionale, quegli stimoli, quegli impulsi, quel piacere e dolore, quella varia e molteplice commozione, che è ciò che si fa materia della intuizione e della fantasia e, attraverso di essa, della riflessione e del pensiero. La verità, in conseguenza di questa concezione, non sarà, dunque, da definire, come nella scolastica, *adaequatio rei et intellectus*, giacché la res come res non esiste, ma piuttosto (prendendo, beninteso, in modo metaforico il concetto dell'adequazione), *adaequatio praxeos et intellectus*⁵.

Si tratta di un brano ricco di tensioni: per un verso è ancora la concezione famosa, anzi famigerata, della «natura» come costruzione pratico-economica, operata schematizzando l'infinita diversità del reale attraverso i concetti empirici o pseudo-concetti; per un altro, siamo già prossimi a qualcosa che avrà molto peso nell'ultimo Croce, ossia la concezione del «vitale» come fondo da cui si origina tutta la vita spirituale. Ci torneremo nella conclusione.

Intanto, è opportuno aggiungere due precisazioni. La prima è di carattere terminologico. Come si sarà notato, il termine adottato da Croce non è quello che abbiamo impiegato nel titolo, «economia», ma l'altro, più desueto, di «economica». Non è però in gioco solo una paleonimia, un esempio di quella lingua crociana che, diceva Gianfranco Contini, possiede la «deliziosa polverosità di un classico». Siamo di fronte a un fatto sostanziale. L'*economica*, per Croce, è una forma dello spirito, una delle quattro grandi forme in cui si articola il suo sistema (estetica, logica, economica ed etica), e non è l'economia degli economisti, che per lui è una scienza empirica. Ciò significa che nell'economica di Croce non entrano soltanto i fatti che anche noi siamo abituati a chiamare economici, ma anche la politica e il diritto⁶. Proprio in riferimento alla politica Croce ha avuto buon gioco, nella prima parte dello scritto sulle *Scienze mondane*, a mostrare che una considerazione autonoma del «politico», in quanto distinto dalla morale, sorge solo nella modernità, e trova una prima decisa affermazione in Machiavelli.

La seconda osservazione non è solo terminologica, ma riguarda più in profondità la filosofia di Croce. Questa similitudine tra Estetica ed Economica, questa analogia che è molto di più di un'analogia, è una omologia di funzione, non è affatto qualcosa che Croce affermi solo nel saggio del 1931, e tantomeno una tardiva aggiunta secondaria. Tutt'al contrario, la corrispondenza di estetico ed economico è già tutta nella prima grande opera filosofica di Croce, l'*Estetica* del 1902.

La prima Estetica, infatti, è sì un trattato di estetica, ma insieme, e nonostante l'esigua mole, un intero sistema di filosofia, una *Filosofia dello Spirito* in nuce. E il nucleo di questa filosofia dello Spirito è dato dalla distinzione di due grandi sfere di attività, la sfera teoretica, produttrice di conoscenze, e la sfera pratica, produttrice di azioni. Ognuna delle due sfere presenta poi al proprio interno una ulteriore bipartizione.

⁵ Ivi, pp. 54-55.

⁶ Si veda in proposito Croce, B., *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, Laterza, Bari 1908, in particolare la Sezione Prima della Parte Seconda: «Le due forme pratiche, l'economica e l'etica»; e, per quanto attiene al diritto, anche la memoria crociana del 1907, «Riduzione della filosofia del diritto alla filosofia dell'economia», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, xxxvii (1907).

L'attività teoretica è formata dalla conoscenza intuitiva, individuale, e dalla conoscenza logica, concettuale; l'attività pratica a sua volta consta di volizione del fine individuale (economica) e di volizione del fine universale (etica).

Come si vede, tra le due sfere c'è perfetta simmetria. E su di essa Croce insiste molto, fino a intitolare il capitolo dell'*Estetica* in cui viene introdotta la distinzione tra economica ed etica «Analogie tra il teoretico e il pratico». Il capitolo si apre con queste parole:

Il doppio grado, estetico e logico, dell'attività teoretica, ha un importante riscontro, finora non messo in luce come si doveva, nell'attività pratica. Anche l'attività pratica si partisce in un primo e secondo grado, questo implicante quello. Il primo grado pratico è l'attività meramente utile o economica; il secondo, l'attività morale. L'Economia è come l'Estetica della vita pratica; la Morale, come la Logica⁷.

Come si vede, non è questione di corrispondenze puramente architettoniche, estrinseche; Croce insiste sulla profonda similarità funzionale tra l'estetica e l'economica, e sottolinea che a legarle è il doppio grado di implicazione tra le attività che si situano sul gradino più alto di ogni sfera. La logica e l'etica non possono stare senza l'estetica e l'economica; queste invece possono sussistere senza l'apporto delle prime due. Ciò significa che come, secondo Croce, l'intuizione può stare senza il concetto, così l'attività pratica può stare senza l'attività etica, il che poi vuol dire che l'agire economico possiede la propria dignità anche senza essere inglobato nella più alta attività morale.

Volere economicamente è volere un fine; volere moralmente è volere il fine razionale: Ma appunto chi vuole e opera moralmente non può non volere e operare utilmente (economicamente). Come potrebbe volere il fine razionale, se non lo volesse insieme come fine suo particolare? La reciproca non è vera; come non è vero in scienza estetica che il fatto espressivo debba essere di necessità congiunto col fatto logico. Si può volere economicamente senza volere moralmente; ed è possibile condursi con perfetta coerenza economica seguendo un fine obbiettivamente irrazionale (immorale)⁸.

Croce faceva gran conto di questa sua «scoperta» dell'utile o economico come forma trascendentale dello Spirito. Gli pareva, non del tutto a torto, che questa fosse una delle novità radicali della sua filosofia. Nelle *Tesi di estetica* si leggeva un'appassionata perorazione dell'utile:

O perché il povero Utile è sempre stato oggetto dei disdegni dei filosofi ai quali è parso di scapitare nei contatti con esso? O perché, ora che cominciano a rivolgermi lo sguardo, vogliono per forza abbassarlo a una semplice categoria psicologica, che non si sa che cosa possa essere? Solleviamo l'Utile alla pari del Bello, ed usiamo verso quello l'indulgenza che si è usata verso questo: egli la merita⁹!

Sarebbe facile estendere queste analogie a molti punti particolari. Per esempio il teorema capitale dell'estetica crociana, l'identità di intuizione ed espressione, ha un preciso riscontro sul versante pratico nell'identità di volizione e azione (ma non di volizione e accadimento esterno). Qui vorrei limitarmi a due sole osservazioni. La prima è che il tipo di articolazione sistematica tra le attività spirituali comporta una fortissima accentuazione dell'*autonomia* tanto dell'attività estetica che di quella economica. La seconda,

⁷ Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965, p. 61.

⁸ Id., *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ristampa anastatica della ed. del 1900, a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2002, p. 46.

⁹ Id., *Tesi fondamentali*, cit., p.46.

e connessa, è che questa autonomia, mentre resterà sempre una pietra angolare e un punto di forza dell'estetica crociana, come autonomia del momento economico creerà a Croce parecchi problemi. Una prima spia dei quali è la frase che egli aggiunse a conclusione del passo dell'*Estetica* sopra riportato. A partire dalla terza edizione, dopo «Si può volere economicamente senza volere moralmente; ed è possibile condursi con perfetta coerenza economica seguendo un fine obbiettivamente irrazionale (immorale)», Croce aggiungeva la precisazione non priva di difficoltà «o piuttosto che tale sarà giudicato in un grado superiore della coscienza»¹⁰. E si capisce perché. In questione c'è nientemeno che il problema dell'autonomia della politica dall'etica, e delle conseguenze di una totale autonomizzazione della prima dalla seconda. Croce si arrovellerà a lungo su questo punto, ma qui a noi giova trascorrere a un altro ordine di considerazioni.

Per Croce la rivalutazione dell'utile e la scoperta dell'economico non sono una escogitazione a tavolino, o il frutto di una combinatoria astratta di forme spirituali. Tutto al contrario, nascono da una conoscenza approfondita e da un confronto prolungato con la scienza economica del suo tempo. Certamente, Croce non è stato un economista, ma si è occupato intensamente di economia negli anni dal 1895 al 1898, e anche oltre. Il titolo che abbiamo dato a questo piccolo saggio, «Estetica ed economia», non era dunque un titolo dato *pour épater*, ma allude al fatto che l'economico di Croce è *anche* la scienza economica vera e propria, che euristicamente ricopre un ruolo tutt'altro che secondario nella formazione della filosofia crociana.

L'interesse di Croce per la scienza economica nasce quasi all'improvviso, ed è dovuto all'influsso di Antonio Labriola. Nell'aprile del 1895 Labriola invia a Croce il suo saggio *In memoria del Manifesto dei Comunisti*. Croce ne è subito molto colpito. Capisce immediatamente che il banco di prova del marxismo è la teoria economica di Marx (per Croce il marxismo è prima di tutto una dottrina economica, e non una filosofia: l'esatto contrario di quel che ne penserà Gentile). E si getta a capofitto nello studio della scienza economica. Non solo quella di Marx, ma l'intera dottrina economica: dai classici Smith e Ricardo ai contemporanei, Marshall in particolare, e poi la cosiddetta «scuola austriaca» di Böhm-Bawerk. L'attenzione per il problema del valore nasce tutta da qui: e si può dire che Croce trasferisca il problema del valore dall'economia alla filosofia in generale, e in particolare all'estetica.

Di solito si interpretano gli studi economici crociani come una parentesi significativa ma chiusa entro limiti ben precisi, che sono poi, a monte, i primi studi di estetica (quelli sulla storia del 1893 e quelli sulla critica letteraria del 1894), e a valle il periodo di gestazione dell'*Estetica* (1898-1900). E si conclude, come fa uno studioso per altro autorevolissimo, che «attorno al 1898 l'estetica scacciò l'economia»¹¹. Si tratta però di una conclusione palesemente affrettata. È proprio dagli studi economici che Croce riceve la convinzione della necessità di fondare l'utile economico in una *forma della coscienza*, cioè non su di un piano psicologico ma su di un piano *trascendentale*. Sarà proprio saldando questo procedimento con quello compiuto in ambito estetico e in ambito morale che il sistema di Croce, e con esso la sua estetica, potrà cominciare a prendere una fisionomia determinata.

Citerò solo due passi a sostegno di questa interpretazione. Il primo è tratto da una lettera di Croce a Gentile del 23 novembre 1898. Nella lettera Croce annuncia di non voler più occuparsi di materialismo storico, dichiara che raccoglierà i propri scritti sul marxismo e «li comporr[à] in volume come in una bara», e poi scrive: «non credo che

¹⁰ Id., *Estetica*, cit., p. 63.

¹¹ Galasso, G., *Croce e lo spirito del suo tempo*, Il Saggiatore, Milano 1990, p. 141.

il concetto dell'utile sia stato finora ben elaborato dai filosofi. Utile, piacevole, giovevole, sono tutti concetti da esaminare da capo; e a me pare che il risultato debba essere stabilire un concetto filosofico dell'utile da coordinare a quello dell'eticità, dell'esteticità ecc.»¹².

Il secondo è un brano tratto dallo scritto *Recenti interpretazioni della teoria marxistica del valore e polemiche intorno ad esse*, un intervento del 1899: «Un'economia – scrive Croce – nella quale si prescindia dal valore, è come una logica nella quale si prescindia dal concetto, un'etica in cui si prescindia dall'obbligazione, un'estetica in cui si prescindia dall'espressione»¹³.

Sono osservazioni che si potrebbero approfondire e che consentirebbero di comprendere meglio il percorso seguito da Croce nella formazione del suo pensiero. In questa sede, però, preferiamo concludere con una sola osservazione.

Abbiamo visto che nell'*Estetica* Croce scrive che «L'economia è l'estetica della vita pratica», e abbiamo cercato, sia pur brevemente, di chiarire il senso di questa affermazione. Chiediamoci ora, alla luce del tema che avevamo toccato di sfuggita, quello della espansione dell'economico nel vitale nei tardi scritti crociani, se sia possibile affermare anche l'inverso, e cioè che l'estetico è come l'economico della vita teoretica. In altre parole, possiamo dire che l'estetico si configura in Croce come una sorta di «vitale» della conoscenza, come qualcosa che, nel campo teoretico, svolge la stessa azione che il vitale svolge nella vita pratica? Ciò configurerebbe una grande dilatazione dell'esteticità, che permeerebbe ogni forma del nostro rapporto conoscitivo col mondo.

Ora, se si considera l'estetica di Croce come una «filosofia dell'arte» in senso tradizionale, evidentemente la risposta non può che essere negativa; se invece prendiamo in esame la posizione assunta da Croce nella prima *Estetica*, le cose mutano di parecchio. In quel testo, infatti, Croce, come abbiamo già accennato, assume una posizione non distante da quella di Baumgarten: l'estetica è scienza delle intuizioni, ma di *tutte* le intuizioni, non solo di quelle rare e speciali che chiamiamo correntemente opere d'arte. Tutte le intuizioni sono arte, le piccole come le grandi:

Tutta la differenza è quantitativa, e, come tale, indifferente alla filosofia, *scientia qualitatum*. A esprimere pienamente certi complessi stati d'animo vi è chi ha maggiore attitudine e più frequente disposizione, che non altri; e costoro si chiamano, nel linguaggio corrente, artisti: alcune espressioni, assai complicate e difficili, sono raggiunte più di rado, e queste si chiamano opere d'arte. I limiti delle espressioni-intuizioni, che si dicono arte, verso quelle che volgarmente si dicono non-arte, sono empirici: è impossibile definirli. Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no un schizzo topografico¹⁴?

È un passo importante e, per chi continua a figurarsi Croce esclusivamente come il pensatore di «poesia e non poesia», sorprendente. L'estetica qui è attività continua, quotidiana, legata al minimo commercio col mondo. Esattamente come l'economia, nel suo senso immediato di procacciamento del necessario, acquisto e vendita di beni, scambio di lavoro e di compenso, è – ahimè – un'attività nella quale siamo continuamente coinvolti e dalla quale non possiamo staccarci neppure un giorno.

¹² Croce, B., lettera a G. Gentile del 23 novembre 1898, in Croce, B., *Lettere a Giovanni Gentile*, Mondadori, Milano 1981, p. 34.

¹³ Id., «Recenti interpretazioni della teoria marxistica del valore e polemiche intorno ad esse», in Id., *Materialismo storico ed economia marxistica*, Laterza, Bari 1973, pp. 121-138. La citazione è a p. 135.

¹⁴ Id., *Estetica*, cit., pp. 16-17.

LA LINGUA MISTA DI MARÍA ZAMBRANO

Pina De Luca

Poetica chiama Zambrano la ragione che si lascia attraversare e segnare dal «lamento di Euridice»¹. Un lamento che è la voce stessa – la voce muta – delle «viscere», ossia del corpo, della materia dei sensi. Questi in essa s'infiltrano ed essa in questi s'infiltra – la *ragione poetica* è anche *ragione estetica* – perciò il suo è un continuo transitare fra «la mente e il cuore, come pure fra i sensi che si aguzzano ed esorbitano da sé, affiorano in zone inesplorate che accorrono come spinte da una brama di essere ferite, di essere aperte e aprirsi, quasi suscitassero nuovi sensi [...] dalle zone vietate della mente e del cuore»².

Una ragione *in transitu* ha, però, bisogno di una *lingua* che sappia parlare il suo transitare, quindi di una *lingua* che non sia *solo* di filosofo³, ma che, ponendosi oltre la separazione dei linguaggi e la loro rigida classificazione, sappia essere al contempo narrazione, poesia, mistica. Una simile lingua non deve conoscere genere, ma tutti ripensarli come una spazialità multipla e mossa. Spazialità che è il movimento stesso della *lingua* e per il quale la *lingua* sempre diviene e, divenendo, sempre si ri-crea. Se è vero che nel perseguire tale progetto, Zambrano guarda a «prima che la parola dovesse risolversi nel linguaggio, nei fiumi del linguaggio necessariamente già diversi e persino divergenti»⁴, quello che ella propone non è però il ritorno al *prima* o la sua attualizzazione. La *lingua* che prenderà forma compiuta in *Claros del bosque*, in *De la aurora*, e in *Los bienaventurados*, è una *lingua divenuta* che del *prima* raccoglie la tensione – «il soffio vivificante»⁵ – e la svolge nel *dopo* di una lingua aperta, porosa, densa di risonanze.

Lingua mista può dirsi questa *lingua del dopo*. Essa non è l'affollarsi di molte lingue di cui ciascuna conserva identità e statuto, bensì *lingua* che, negando ogni proprio e ogni appartenenza, è disponibile all'infezione e al contagio con altre lingue. In tal modo riferimenti, ascendenze, sopravvivenze non sono da Zambrano criticamente ripensati in una trama compatta, ma *esposti* l'uno all'altro e spinti a un'alterazione reciproca. Ciò che si produce dal doppio movimento di sproppriazione e ibridazione è un nuovo assoluto, una *lingua nuova*. Nuova è, infatti, la leggerezza con cui la *lingua* aderisce alle cose senza addomesticarle; nuova la maniera di lambire l'ignoto senza vincerlo o rimanerne vinta; nuovo il gesto con cui tasta il mai stato, il non ancora pensato, il non ancora parlato. E nuovi sono gli spazi lasciati vuoti perché vi circoli ciò che è «promessa di un ordi-

¹ Zambrano, M., *Dell'Aurora*, a cura di E. Laurenzi, Marietti, Genova 2000, p. 145.

² *Ivi*, p. 140.

³ «È possibile – si domanda Zambrano – continuare a identificare, senz'altro, la filosofia con la sua forma sistematica?» e «perché la sua forma mista, a volte ambigua, non può nascondere e tradurre allo stesso tempo un pensiero che non ha voluto ridursi alla formula sistematica, nel timore che questa gli sottragga la sua più intima virtù?» (Zambrano, M., *Verso un sapere dell'anima*, a cura di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 54-55).

⁴ Ead., *Chiari del bosco*, tr. it. di C. Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1991, p. 104.

⁵ *Ibid.*

ne senza sintassi, di un'unità senza sintesi»⁶. Se da simile azzardo la lingua è messa in pericolo, è pericolo che essa agisce facendosi ambigua, oscillante, allusiva, ricorrendo all'immagine, ai simboli, alle metafore⁷.

Allieva infedele

Infedele allieva di Nietzsche si rivela qui Zambrano. E, infatti, come Nietzsche, anche Zambrano sa che le «formule» consuete avrebbero «oscurato e guastato» le «valutazioni estranee e nuove»⁸ che andava maturando. Era necessario perciò sperimentare altri movimenti e altre forme del dire così come aveva fatto Nietzsche quando a una *canzone di danza* aveva affidato il suo pensiero. Un esempio che Zambrano accoglie sapendo che per Nietzsche danzare non è certo un «fiacco barcollare qua e là» assecondando «impulsi diversi»⁹, ma un rigoroso esercizio di levità che richiede «la fortezza come senso d'imperio nei muscoli, come agilità e piacere del movimento»¹⁰. Se il piede di Zarathustra dondola per «smania di danza»¹¹, il dondolio non è debolezza, bensì modo di calcare lo spazio di un io divenuto mobile e flessibile. Un modo non deciso in via preliminare, ma suggerito dallo spazio stesso e che prende forma nel concreto esperire questo. La «smania» che spinge al movimento nulla ha, perciò, dell'effondersi prepotente dell'io, né allude a un'emotività incontrollata e debordante. Ma «smania» è un sentire diffuso, infiltrato, pervasivo, per il quale ciascun senso trapassa nell'altro ed è anche l'altro. Il tatto è così anche ascolto: «i miei talloni si eressero, le dita dei miei piedi erano attente per udirti»¹². Il piede che danza ode gli «obliqui sentieri», le «minime tracce», i «fossi e le siepi»¹³. Non basta però udire danzando, per Zambrano ciò che è stato udito deve essere nominato dalla lingua, trapassare in essa e farsi parola. Bisogna che la lingua, una volta che abbia appreso lo stesso sfiorare della danza, danzi essa pure. E danza la lingua quando fa suo il movimento che invoca Zarathustra: «non c'è sopra né sotto! Slanciati e vola: in giro, in avanti, all'indietro, tu che sei lieve»¹⁴. Così danzando la lingua si fa «fedele, familiare alla terra» ed è fedeltà che anche per Zambrano non ha bisogno di «funi robuste», le è sufficiente che un «un ragno da terra tessa fino a lei un filo»¹⁵.

La lingua è il filo che ogni volta, e sempre da capo, si tende non per colmare una distanza, bensì per esperirla. Anzi, essa stessa è questa distanza, percorsa fino a sfiorare le cose. E se sfiorarle è la maniera di manifestare loro fedeltà e familiarità, entrambe sono tali non rimuovendo o vincendo l'estraneità di ciò che è sfiorato, bensì affermandola. In tal senso la lingua è per Zambrano la pratica orizzontale della trascendenza della cosa. Una pratica per la quale la piena aderenza alla cosa non diviene mai sovrapposizione, né mai essa si traduce e si assesta nel nome giacché il nome è esattamente questo movimento.

⁶ Ivi, p. 89.

⁷ Cfr. Maillard, C., *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*, Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, Antropos, Barcelona 1992.

⁸ Nietzsche, F., *La nascita della tragedia*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1981, p. 12.

⁹ Id., *Umano, troppo umano (I)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1978, p. 183.

¹⁰ Id., *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974, p. 84.

¹¹ Id., *Così parlò Zarathustra II*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 1981, p. 274.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, pp. 274-275.

¹⁴ Ivi, p. 282.

¹⁵ Ivi, p. 335.

Con i poeti

Il movimento che la sua *lingua* deve apprendere, Zambrano lo riconosce nel dire dei poeti e sarà perciò che ne cercherà il contagio. Nel caso dei poeti, però, prima ancora che la *lingua*, il contagio riguarderà le condizioni stesse del dire. E condizione a che ci sia parola è il farsi vuoto del poeta, come pure lo è la particolare forma di passività che il poeta deve conseguire. «Passività per amore»¹⁶, la definisce Zambrano, là dove l'amore è ciò che sottrae la passività all'inerzia e ne fa un disporsi attivo che nulla trattiene e nulla vuole possedere. La stessa *lingua* non è posseduta dal poeta, questi non ne è il «padrone» – anche Platone è qui un elemento di contagio – bensì «lo schiavo» che a essa «si consacra» e in essa «si consuma». La *lingua* passa attraverso di lui e lui ne diviene il tramite neutro, «il veicolo»¹⁷ passivo. Sgravata dal peso dell'io la *lingua* è sì «lieve», ma non esangue: il sangue, spiega Zambrano, deve circolare nella parola senza però «cessare di essere acqua»¹⁸. Ciò che a Zambrano importa della lingua dei poeti è il paradossale tenersi insieme di un'estrema levità e un'intensa materialità. Se questa impura mescolanza è per Zambrano la virtù della parola poetica, è proprio possedendo tale virtù che la parola tocca le cose nella loro materiale concretezza e le nomina «in tutte le loro sfumature», «senza restrizioni», «senza astrazioni né rinunce». A essere così esperita non è «la cosa concettuale del pensiero», ma «la cosa complessissima e reale»¹⁹, una complessità che la parola tasta e sa che la cosa è anche quella «fantasmagorica», «vagheggiata», «inventata», è anche quella che «ci fu e quella che non ci sarà mai», «quella che non è» o «non ha mai potuto essere»²⁰. Realismo²¹ dei poeti è testimoniare di tutto ciò *nella* parola e *come* parola non chiedendo a questa di dipanare o spiegare tale complessità, ma di esporla come realtà della cosa.

Anche nel caso dei poeti – vale la pena sottolinearlo – il problema di Zambrano non è far assumere alla propria *lingua* modalità, inflessioni, gesti della loro, né di far divenire la sua lingua di poeta. L'operazione da lei messa a punto è assai più raffinata e sottile e riguarda il farsi stesso della lingua affinché sia *lingua* in grado di comprendere – comprendere ha qui il senso del con-tenere, tenere insieme – ciò che da sempre si sottrae alle forme dell'argomentazione. Se simile risultato Zambrano lo consegue sottoponendo la *lingua* a una costante pratica di contaminazione, a tale logica non sfuggono gli elementi che provengono dalla poesia. Questi elementi, infatti, una volta entrati in circolo nella sua *lingua*, ne sono snaturati, poiché anch'essi, alla stessa maniera degli altri, sono sottoposti a quel processo d'infezione che fa della sua *lingua* una *lingua nuova*.

Il ricorso ai poeti non costituisce, quindi, un'eccezione, il continuo riferirsi a loro è anch'esso una pratica infedele, come il contagio con la loro parola è sempre trasgressione di questa. Ciò accade anche con i poeti a lei più vicini e di cui, più da presso, osserva il modo di declinarsi della parola e il segno che vi è impresso. Sarà così che

¹⁶ Cfr. Zambrano, M., *Filosofia e poesia*, a cura di P. De Luca, Pendragon, Bologna 1998.

¹⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸ Ead., *Luoghi della poesia*, a cura di A. Savignano, Bompiani, Milano 2011, p. 321.

¹⁹ Ead., *Filosofia e poesia*, cit., p. 37.

²⁰ Ivi.

²¹ Il realismo è per Zambrano il segno più forte del pensiero spagnolo. Esso è «innanzitutto un modo di guardare alla vita e, in conseguenza, di viverla; una maniera di essere piantati nell'esistenza». Non vi è perciò «una teoria», una «formula», un «sistema» che «riassuma in sé il realismo», ma intessute «di realismo sono la forma del conoscere, come la forma espressiva». Lo sono perciò «tutta la nostra letteratura», come lo sono quelle forme «dove meno ci si aspetterebbe s'intrattenesse: la mistica e la lirica» (Ead., *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, a cura di C. Ferrucci, Bulzoni, Roma 2005, pp. 38-39).

Zambrano guarderà all'opera di Machado, il poeta amico, di cui coglierà a fondo i movimenti più intimi della parola e ne cercherà il contagio. Lo cercherà soprattutto del modo in cui «la cosa complessissima e reale» giunge alla parola e del modo in cui la parola ne testimonia. Un esempio – uno fra i tanti – lo offre *Campi di Castiglia*: la goccia d'acqua di cui Machado dice è, certo, *solo* una goccia, ma nell'esserlo è impregnata di un «tempo di noia». E ancora, pur rimanendo sempre e solo quella goccia d'acqua, essa è anche

quanto aspetta
di fiorire
al sole di primavera.

La goccia è quindi possibilità e promessa di

prato verde, carne rosea
e ancor di più: ragione e follia,
ed amarezza
di volere e non potere
credere²².

Se per Machado poesia è «cosa cordiale», «cordiale» è qui il segno proprio del movimento descritto dalla parola nel dire complessità e semplicità della cosa come un unico, un unico che è la cosa nella sua assoluta realtà.

La parola «cordiale» non è, però, solo questo, implicita in essa c'è un in più che Zambrano coglie e fa trapassare nella sua *lingua* perché la lavori e ne sia disposizione etica. L'in più che Zambrano sa vedere è la posizione assunta da chi parla: una prossimità alla cosa attenta e sollecita che è anche distanza e la distanza un atto di responsabilità per la cosa. Ad affermarsi in ciò è una sorta di *ethos* del nominare per il quale essenziale al nominare stesso è il modo di abitare il mondo e di esperirlo. Per Machado significherà far agire l'intelligenza degli occhi, ossia un'intelligenza sensibile per la quale «le cose sono lì dove le vedo, gli occhi lì dove vedono»²³. Il che vuol dire che la cosa guardata e chi guarda sono ciascuno una singolarità in sé definita le cui differenze non danno luogo a gerarchie. «Fede poetica»²⁴ è, allora, «credere *nell'altra cosa* e *nell'altro*»²⁵, è credere alla loro reciproca «incurabile *alterità*»²⁶. Essa impone che il mondo non sia più considerato «un puro fenomeno di riflessione» che non solo ci restituisce «il nostro proprio sogno», ma la stessa «immagine del sognatore»²⁷. È necessario perciò sottrarre le cose all'ombra invasiva dell'io – ai suoi sogni e desideri – mettendo in campo un movimento che sia rispettoso della loro irremovibile realtà²⁸. Un simile movimento è per Machado quello che «traccia finemente e giustamente il contorno»²⁹ delle

²² Machado, A., *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Mondadori, Milano 2010, p. 283.

²³ Id., *Prose*, tr. it. di O. Macrì e E. Terni Aragone, Lerici, Roma 1968, p. 28.

²⁴ Ivi, p. 286.

²⁵ Ivi, p. 64.

²⁶ Ivi, p. 286.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Scrive Machado: «Se con la sensazione siamo, in parte, nelle cose stesse, o se come esseri coscienti né fingiamo né deformiamo il nostro universo; se il sognatore si desta non già fra fantasmi, ma saldamente ancorato a un brano del reale, il rispetto cosmico per la legge che ci obbliga e ci fissa al nostro posto e nel nostro tempo sarà la fonte di una nuova e severa emozione, che potrà avere un giorno una matura espressione lirica» (*ibid.*).

²⁹ *Ibid.*

cose e fa del con-tatto una prossimità che non cancella il due, ma lo esperisce come «equilibrio» tra «il sentire del poeta e il freddo contorno delle cose»³⁰. Tale «equilibrio» è modo di connettersi di estetico ed etico – modo di strutturarsi della stessa esperienza estetica – che la parola testimonia e agisce secondo modalità sue proprie.

Se questo è il movimento che Zambrano osserva avvenire nella poesia di Machado, si tratta di capire come esso trapassi nella *lingua zambranianiana*, a quali ulteriori contagi è da lei esposto e come giunga ad essere il movimento che scandisce e governa la sua *lingua* facendola essere *lingua mista*.

Il realismo mistico

È Juan de la Cruz – riferimento essenziale della riflessione di Zambrano – il nome attraverso cui si costruisce l'ultima sequenza del movimento che fa della lingua zambranianiana una *lingua mista*. È, infatti, nell'intreccio e nella contaminazione fra la *mistica della terra* di Juan de la Cruz, la nietzschiana *canzone di danza* e la *poesia cordiale* di Machado che emerge tutta la novità della *lingua mista* e se ne rivela il suo segno più forte: *lingua della pietà*, ossia lingua che sa «trattare con il diverso, con quello che è radicalmente altro da noi»³¹. E il saper trattare della pietà nulla a che vedere per Zambrano con la filantropia o la compassione, esso è piuttosto un segnarsi reciproco nel contatto e un reciproco trattenere il segno di tale contatto, è lasciarsi in ciò spodestare e ri-inventare secondo mobili e imprevedibili ordini³².

Di Juan de la Cruz Zambrano dice che è «come un passero che si fa il nido nell'aria» e benché lontano dalla terra a questa continua ad appartenere perché «fatto della sua stessa sostanza»³³. Quando il passero canta è «come se la terra cantasse», ma una terra che ha perduto «il peso e la gravità che la trattiene»³⁴. Il canto è, dunque, anche canto della terra, di una terra la cui materialità, senza smarrirsi, è giunta a essere «lieve»:

Voi lievi uccelli,
leoni, cervi, daini saltellanti,
monti, valli, riviere,
acque, aure e arsurre
e vigili timori delle notti³⁵.

Ancora una volta la condizione per conseguire simile leggerezza è un io sgombro dal peso di sé che, nel caso del poeta-mistico, significa sottoporsi a un continuo e rigoroso esercizio di consumo:

Senza aiuto e con aiuto,
senza luce e al buio stando
tutto mi vo consumando³⁶.

Tale consumo non è scomparsa o annichilimento, piuttosto un contro-movimento impresso alla stessa esistenza e per il quale l'io, estinguendosi, perviene a un'esiguità

³⁰ Ivi, pp. 32-33.

³¹ Zambrano, M., «Per una storia della pietà», *aut aut*, 279, maggio-giugno 1997, p. 67.

³² Cfr. Ead., *L'uomo e il divino*, a cura di V. Vitiello, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

³³ Ead., «Per una storia della pietà», cit., p. 110.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Juan de la Cruz, *Opere (I)*, a cura di P. Ottonello, UTET, Torino 1993, p. 55.

³⁶ Ivi, p. 71.

fluida, a una flessibilità porosa che di lui è incondizionata apertura. È questo il «vivir desviviendose» del mistico che Zambrano spiega ricorrendo a una metafora biologica: «la crisalide che disfa il bozzolo ove giace avvolta come un sudario, per uscirne a volo, che divora il suo stesso corpo per trasformarlo in ali; che baratta ciò che pesa con ciò che invece vale a liberare da questa gravità asservitrice»³⁷. Il disporsi accogliente del poeta, la sua «passività per amore», trovano qui la loro più radicale formulazione giacché non si tratta solo di fare spazio o farsi spazio dell'altro, ma volere che «in questo deserto, in questo vuoto» che l'io è divenuto, «venga ad abitare un altro» e «si risolva a esistere in lui»³⁸. Si è allora come «un vaso che riceve senza disfarsi», come ciò che «possedendo già una forma ne ospita un'altra sconosciuta che gli germina dentro»³⁹ senza, però, mai lasciarsi assimilare e sempre rimanendo altra.

Ma c'è di più, se l'altro non abita l'io, l'io stesso non è: «vivo ma non vivo in me»⁴⁰, dice Juan de la Cruz. Si è, dunque, massimamente presso di sé solo se si è massimamente espropriati da sé e occupati da un altro che, persistendo nella propria alterità, fa della passività un'inedita attivazione di ogni senso:

O lampade di fuoco
nel cui risfavillare
le profonde caverne dei miei sensi
ch'erano oscuri e ciechi,
con ignota maestria
calore e luce danno al loro amato⁴¹.

Simile stato non ha però durata – l'estasi è attimo – e se l'altro non può essere trattenuto, può invece esserne trattenuto il segno. L'io, infatti, avverte la presenza dell'estraneità che lo abita come «tocco delicato» che «soave ferisce»⁴², l'avverte come «mano serena» che il «collo feriva»⁴³ e, ancora, come occhi che guardandolo «la lor grazia» in lui «imprimevano». Il «tocco» è, quindi, ferita che lascia il segno, segno che le «viscere» portano in loro inscritto. Non è, però, soltanto l'io a essere *ferito* nel contatto:

In quel solo capello
che sul mio collo hai visto ondeggiare
guardandolo sul collo
tu sei rimasto preso
e un solo mio sguardo t'ha ferito⁴⁴.

Quella adombrata dalla mistica materiale di Juan de la Cruz è una relazione in cui i due termini, persistendo nelle reciproche differenze, sono, nell'istante del contatto, l'uno segnato dall'altro. E *pietà* è per Zambrano il ferirsi reciproco, il «trattare con l'altro» che dell'altro è contagio e infezione. Infezione per la quale ciascun termine della relazione giunge a essere una singolarità multipla e agonica, aperta alla libertà del suo contraddirsi e all'imprevedibilità del suo poter divenire.

³⁷ Zambrano, M., «Per una storia della pietà», cit., p. 110.

³⁸ Ivi, p. 116.

³⁹ Ead., *I Beati*, tr. it. di C. Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1992, p. 78.

⁴⁰ Juan de la Cruz, *Opere (I)*, cit., p. 65.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ivi, p. 64.

⁴³ Ivi, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*

Tale movimento, andando a complicare e completare quello osservato in Nietzsche e nei poeti, sarà assunto da Zambrano all'interno della *lingua* divenendone il movimento che la scandisce e la governa.

Se, allora, la lingua zambranianiana è *lingua mista*, lo è perché *pietà* è il modo in cui essa lo diviene attraverso contagi e contaminazioni. Ciò fa della *lingua mista* una lingua che rifiuta le appartenenze, scardina la divisione dei generi⁴⁵, ne trasgredisce la rigida classificazione, li strappa alla fissità della ripetizione/inclusione che li governa facendoli accedere alla fluida possibilità del *molti*⁴⁶. Ciascun genere è così sottratto alla propria chiusa definitezza dal gesto che ne partecipa e indotto a una mobilità che è spinta al loro reciproco parteciparsi. A quel punto ciascun genere smette di essere solo se stesso per essere anche l'altro o anche tutti gli altri. Nell'esserlo esso è sempre di più rispetto a sé, sempre eccessivo ed eccedente perciò non più definibile o riconoscibile e, poiché non lo è, neppure definisce e identifica. *Mista*, la lingua zambranianiana lo è perché, ponendosi oltre i singoli generi, di tutti simultaneamente partecipa e tutti simultaneamente li pratica e praticandoli li espone continuamente gli uni agli altri di modo che gli uni siano dagli altri inquinati, gli uni siano germe che matura nell'altro compromettendone identità e statuto.

La *lingua mista* sarà, allora, la *lingua* in grado di parlare il *misto* della *ragione estetica* zambranianiana. Un *misto* così sottratto al mutismo o all'effervescenza insensata e fatto essere parola – e parola di senso – capace di dirne l'affermarsi e il continuo ri-figurarsi.

⁴⁵ Si veda a proposito, benché in altra prospettiva, Bundgaard, A., «Los géneros literarios y la 'escritura del centro' como transgénero en la obra de María Zambrano», *Aurora*, 3, 2001.

⁴⁶ Vale la pena ricordare quanto sostiene Derrida riguardo alla questione del *genos*. È osservato da Derrida che se «è possibile intendere *genos* come nascita», per nascita non è da intendere esclusivamente «la razza» o «l'appartenenza familiare», ma anche la «potenza generosa della produzione o della generazione» (Derrida, J., *Paraggi*, tr. it. di S. Facioni, intr. di F. Garritano, Jaca Book, Milano 2000, p. 307).

GRAMMATICA, GRADI DI LIBERTÀ E MECCANISMO ESTETICO.
DAL *TRACTATUS* DI WITTGENSTEIN ALLE *LEZIONI SULL'ESTETICA*

Fabrizio Desideri

1. *L'unità di etica ed estetica nel Tractatus*

Con questo saggio non intendo semplicemente opporre l'immagine di un Wittgenstein «estetico» a quella di filosofo essenzialmente etico difesa dall'interpretazione cosiddetta austera¹. Vorrei, piuttosto, mostrare non solo quanto decisivo e centrale sia il rapporto tra la filosofia di Wittgenstein e la problematicità dell'estetico, ma anche come l'estetica stessa possa conoscere una radicale riconcezione attraverso il filtro inquietamente sottile del suo pensiero. Perseguire questo scopo implica anzitutto una differenziazione e problematizzazione del rapporto tra etica ed estetica, a partire dal *Tractatus*. Solo problematizzando l'unità tra etica ed estetica si può mettere in evidenza in maniera feconda e coerente quell'espressivismo del pensiero di Wittgenstein su cui ha tanto, e giustamente, insistito Gargani nei suoi ultimi lavori. A tale fine ritengo, però, che si debba prendere le distanze dalle principali tesi sostenute da Cora Diamond, dove l'idea della filosofia come attività terapeutica si precisa in un lavoro su di sé che si dispiega nella forma di un'interrelazione tra immaginazione e vita etica. Quel che è singolare in questo nesso tra immaginazione e vita etica, difeso da Cora Diamond e dai dei sostenitori di un «new Wittgenstein», è il suo glissare del tutto sulla necessità di distinguere concettualmente l'etica dall'estetica, assumendo *sic et simpliciter* la loro unità, congiuntamente a una sostanziale assimilazione o annessione della seconda alla prima. L'estetico risulta, così, essere niente più di una variante dell'etico, che se ne differenzia tutt'al più per gli oggetti su cui si esercita il pensiero (letteratura, cinema, musica). Il cardine concettuale su cui gira l'idea terapeutica del lavoro filosofico resta comunque quello dell'etica, di un'etica da ripensare radicalmente mediante un impegno immaginativo in prima persona. Si obietterà, a questo punto, che è lo stesso Wittgenstein a legittimare tale assunzione, parlando esplicitamente dell'unità di etica ed estetica. Anzitutto, e nella maniera più chiara e perentoria, nell'affermazione posta tra parentesi che chiude l'osservazione 6.421 del *Tractatus* «(Etica ed estetica sono una sola cosa)»; prima ancora, in diverse osservazioni dei *Tagebücher 1914-1916* e poi, in sostanziale continuità, nella *Lecture on Ethics* del 1929. Osservare come con le *Lezioni sull'estetica* del 1938 l'atmosfera discorsiva sia sensibilmente mutata, sarebbe fin troppo facile. Meno ovvio, e forse più produttivo, è piuttosto chiedersi in che misura il senso stesso dell'unità tra etica ed estetica affermata nel *Tractatus* fosse sostenibile nella prospettiva stessa di quest'ultimo, o se, piuttosto, essa non fosse attraversata da tensioni concettuali e meta-concettuali capaci di minarla dall'interno.

¹ Si veda ad esempio Diamond, C., «Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's *Tractatus*», in Crary, A., Read, R., *The new Wittgenstein*, Routledge, London-New York 2000, pp. 149-173. La letteratura al riguardo ormai è ingente. Me la cavo, però, rimandando a molte delle osservazioni contenute in alcuni saggi di Hacker, P.M.S., in particolare a «Was he trying to whistle it?» (in Crary, A., Read, R., *The new Wittgenstein*, cit., pp. 353-388 e a «Wittgenstein, Carnap and the new American Wittgensteinians» (*The Philosophical Quarterly*, vol. 53, n. 210, gennaio 2003, pp. 1-23), indirizzato in particolare contro l'interpretazione dell'altro alfiere dell'interpretazione «austera», James Conant.

In primo luogo, dobbiamo dunque chiarire in cosa possa consistere l'affermazione del *Tractatus* che etica ed estetica «sind eins». In secondo luogo, bisogna vedere se e come la consistenza concettuale dell'«essere uno» di etica ed estetica venga trasformandosi nel corso degli anni Trenta, fino a esigere una diversa configurazione: la metamorfosi dell'unità logica tra i due campi concettuali in un'affinità analogica (in una somiglianza di famiglia tra l'estetico e l'etico). Solo attraverso questa doppia verifica, noi potremo misurare non solo il carattere non secondario dell'estetico per il pensiero di Wittgenstein, ma anche il suo decisivo contributo a una radicale riconcezione dell'estetica stessa. Andiamo con ordine.

Quanto all'unità di etica ed estetica affermata nella proposizione 6.421 del *Tractatus*, se non siamo soddisfatti dalla sua semplice postulazione, come possiamo allora pensarla, per così dire, dall'interno della prospettiva del *Tractatus*? Al riguardo non pare praticabile né la via apofatica di una definizione ontologicamente negativa (etica ed estetica sono «una sola cosa» in quanto entrambi ineffabili) né la via nominalistica di una definizione puramente convenzionale (etica ed estetica come due nomi-etichetta per la stessa sostanza o realtà). In entrambi i casi (la soluzione ineffabilista e quella convenzionalista), l'unità si tradurrebbe in una pura e semplice identità: etica ed estetica non sarebbero soltanto «una sola cosa», ma anche la stessa cosa². Una soluzione raffinata della questione potrebbe stare nel ritenere che etica ed estetica sono due dal punto vista semantico-concettuale, ma uno dal punto di vista ontologico: differiscono quanto al *Sinn*, ma convergono nel riferimento ovvero nella *Bedeutung*, per usare i termini di Frege. Seppure sia comprensibile la tentazione di risolvere il problema in questi termini, nemmeno una soluzione alla Frege può soddisfare. Innanzitutto, se si considera il rapporto che etica ed estetica instaurano con il mondo come totalità dei fatti.

Cerchiamo di vedere, perciò, in cosa possa consistere tale diversità. L'effetto di etica ed estetica nei confronti dell'immagine del mondo si presenta certamente come comune. Entrambe ne variano il confine interno (attribuiscono senso al mondo), senza niente aggiungervi e niente togliervi dal punto di vista fattuale. Il loro carattere trascendentale (se l'etica è trascendentale, lo è necessariamente anche l'estetica) sottrae entrambe al dominio dei fatti e, dunque, all'orizzonte di ciò che può essere sensatamente espresso. D'altra parte, è in relazione al loro carattere di super-forme della vita (di domini di attivazione intenzionale) che il mondo come totalità dei fatti acquista senso. Acquista senso, appunto per l'essere visto/considerato (valutato?) diversamente: *sub specie aeterni*. In relazione alla volontà, dal punto di vista dell'etica, e in relazione all'intuizione (all'occhio), dal punto di vista dell'estetica. Né la volontà né l'intuizione, però, sono qui assumibili fenomenicamente o psicologicamente. In forza del loro essere trascendentali, etica ed estetica si mostrano «una sola cosa» nel comune costituire la condizione di possibilità del senso del mondo. La loro unità, il loro essere *gemelle*³, si mostra nel comune

² A questo proposito qualche ambiguità è generata dalla versione inglese fatta da David Pears e Brian McGuinness (Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge, London 1961) di TLP, 6.421, resa con «Ethics and aesthetics are one and the same»: «one and the same» dice logicamente di più di quanto sia contenuto nel tedesco «sind Eins»; più fedelmente C.K. Ogden traduce «Ethics and Aesthetics are one». Significativo, inoltre, è il «sind alle in gewissen Sinne Eins» (riferito a linguaggio e mondo) di TLP, 4.014, correttamente reso sia da Ogden sia da Pears e McGuinness con «are in a certain sense one». Qui il riferimento fiabesco è illuminante. Ma per questo si veda la nota seguente.

³ «Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. Ad essi tutti è comune la struttura logica. (Come, nella fiaba, i due giovani, i loro due cavalli e i loro gigli. In un certo senso, essi sono tutt'uno [*Sie sind alle in gewissen Sinne Eins*])» (TLP, 4.014, p. 45). In questa osservazione Wittgenstein parla della relazione interna (qui, ancora, unicamente raffigurativa) tra linguaggio e mondo facendo riferimento alla fiaba dei fratelli Grimm *Die Goldkinder*. I due giovani,

costituire la condizione del senso. L'esser-uno di etica ed estetica è così formulabile unicamente nello spazio logico della possibilità. Etica ed estetica sono, e non possono non essere, interne a questo spazio, altrimenti sarebbero condannate all'insensatezza. D'altra parte, in questo spazio, non possono che essere esterne, che stare al confine del mondo come totalità dei fatti e di tutte le proposizioni possibili che ne contengono l'immagine. Esterne, e tuttavia capaci di allargarne i confini, di cambiare il mondo: di cambiarlo senza che qualcosa in esso muti (cfr. TLP, 6.43). Quello che cambia è la sua immagine; *Die Welt*, allora, *als Wille und Anschauung: schopenhauerisch*, «alla Schopenhauer», come Wittgenstein stesso accenna nei *Tagebücher*⁴. In virtù di questa loro paradossale esternità (del loro coincidere con una volontà e uno sguardo al confine tanto del mondo quanto del linguaggio, capaci perciò di cogliere entrambi come un tutto limitato), etica ed estetica non possono trovare espressione nel mondo, anzi non possono trovare espressione alcuna. Da qui deriva il silenzio al loro proposito. Un silenzio necessario e trascendentale, perfettamente logico (né meramente psicologico né puramente linguistico): forma logica dell'inespresso, di ciò che non può trovare espressione – l'*Ausdruckslose*, per usare la nozione coniata da Benjamin nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe per indicare la condizione interna all'espressività dell'opera d'arte⁵.

2. Il silenzio logico e l'*Ausdruckslose*

In quanto «trascendentale», il silenzio che definisce dall'esterno etica ed estetica (la vita e il mondo *sub specie aeternitatis*: la vita dal punto di vista della volontà e il mondo da quello dell'intuizione) non può essere «colmo di espressione»⁶ né tantomeno può esse-

come i due cavalli e i due gigli d'oro, nascono dalla divisione in sei parti del miracoloso pesce: hanno un'unica origine e sono nella vita legati da un unico filo, ma conoscono, attraverso varie peripezie, un diverso destino. Il fatto che Wittgenstein, in *Tractatus*, 4.014, non dica esplicitamente quale sia la fiaba a cui si riferisce ha fatto sì, probabilmente, che non ci si sia interrogati su questo accenno e sulla fiaba dei Grimm alla quale sicuramente allude. In *Die Goldkinder* il pesce «tutto d'oro» pescato dal poveruomo per ben due volte aveva fatto miracoli (in cambio della vita che il povero pescatore gli aveva restituito): trasformato la capanna in uno splendido castello, riempito la dispensa e reso felice così il pover'uomo e sua moglie. Entrambe le volte la coppia aveva perso tutto (ritornando nell'antica miseria) perché il pover'uomo aveva infranto il patto del silenzio, svelando alla curiosa moglie l'origine di tutta quella improvvisa opulenza. Soltanto la terza volta che viene pescato, il pesce rinuncia alla sua libertà e alla sua vita e concede al pover'uomo di portarselo a casa, per dividerlo in sei parti, da cui nascono le tre coppie di gemelli, tutti d'oro: due figli partoriti dalla moglie, due puledri partoriti dalla cavalla della coppia e due gigli, spuntati dalla terra. Legati da un unico destino, i due figli, una volta cresciuti, conoscono però diverse vicende per poi ricongiungersi e separarsi ancora, ognuno per la propria strada. Molto vi sarebbe da dire, osando e interpretando, sul significato della cripto-citazione di questa fiaba. Tutto sommato è, però, già di per sé eloquente. Narra, tra l'altro, della necessità (o dell'ingiunzione) di tacere e, insieme, dell'impossibilità a osservare questo comando.

⁴ Cfr. Wittgenstein, L., «Quaderni 1914-1916», in Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1974, p. 180 (annotazione del 2.8.1916).

⁵ Sul tema dell'*Ausdruckslose* in Benjamin mi sono soffermato in diversi miei lavori. Si veda, ad esempio, Desideri, F., *La porta della giustizia. Saggi benjaminiani*, Pendragon, Bologna 1995, e Desideri, F., Baldi, M., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, p. 82 e *passim*. È merito di Stanley Cavell di aver rilevato la singolare affinità tra Benjamin e Wittgenstein (sulla quale insisto sin dal mio libro del 1980 *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma) muovendo dall'interesse di entrambi per il mondo infantile e dalla comune ammirazione per Karl Kraus. Ma, come non manca di rilevare lo stesso Cavell, è anche intorno a Goethe e al suo sguardo morfologico che emergono affinità nella tarda filosofia di entrambi. Si veda per questo Cavell, S., «Benjamin and Wittgenstein: signals and affinities», *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2, «*Angelus Novus*»: *Perspectives on Walter Benjamin* (Winter, 1999), pp. 235-246.

⁶ Qui mi differenzio da quanto sostiene A.G. Gargani in *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 136.

re, all'opposto, espressione vuota della pura insensatezza. Può semmai presentarsi come la condizione di possibilità di ciò che è esprimibile e di ciò che non lo è, e quindi condizione di possibilità del significato stesso⁷. Condizione di possibilità, l'*Ausdruckslose* che stringe in una sola cosa etica ed estetica può essere solo *sentito*. Il senso che il mondo e la vita acquisiscono alla luce di questo silenzio logico è dunque correlato unicamente al sentire, alla sensibilità del *Gefühl*: sentimento di un tempo senza sviluppo che coglie l'unità mondo-vita nella forma puntuale di un *nunc* (quello che Benjamin nel *Trauerspielbuch* chiama il *nu* mistico), di un puro presente (e per questo vita *sub specie aeterni*: «poiché vive in eterno colui che vive nel presente» cfr. TLP, 6.4311). Nell'ora del vero sentire, di un sentimento logico anziché psicologico, il senso del mondo si mostra, al confine del linguaggio, *eticamente ed esteticamente*. In questo puntuale presente il mondo cresce e decresce nel medesimo tempo: s'illumina di senso e diviene «altro». Così, «il mondo del felice è un altro rispetto a quello dell'infelice» (TLP, 6.43). Lo è, nella modalità di un sentimento «mistico» destinato a restare tale: muto («senza espressione»). Questo, se si guarda unicamente al nesso logicamente speculare (*Spiegelbild*) tra la totalità del dicibile-pensabile (la totalità delle proposizioni compostibili nella loro elementarità) e la totalità dei fatti. Il «senza espressione» (la comune mutezza) non resta tale, però, se si considerano l'etico e l'estetico, che nei *Tagebücher* Wittgenstein tende a tradurre con «arte», dal punto di vista del loro interno differenziarsi. Qui si incrina la tendenziale sovrapposizione del campo concettuale di etica ed estetica e si rivela che il loro essere «una sola cosa» non è quello dell'identità, ma della connessione: «L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed etica»⁸. La vita buona sta già, da parte sua, oltre la separazione tra valore e fatti: è «vita di conoscenza», «è la vita che è felice nonostante la miseria del mondo»⁹; in maniera del tutto analoga la volontà non è interioristico intenzionalismo: «'amare il prossimo', questo significa volere!»¹⁰. L'estetica ovvero l'arte, d'altra parte, non può definirsi unicamente come una «*künstlerische Betrachtungsweise*» ossia con l'occhio felice che guarda al miracolo del mondo, al «Che», al fatto che «es das gibt, was es gibt»¹¹. Non solo perché è «il bello appunto che rende felici»¹² e il «bello è il fine dell'arte» (e sarebbe contraddittorio sostenere che il bello sta unicamente nell'occhio: la conoscenza che vale per la vita etica non può non valere per la vita estetica). Ma anche, e soprattutto, per il motivo che non c'è arte senza opere: «arte è espressione» e «l'opera d'arte buona è l'espressione perfetta (der vollendete Ausdruck)»¹³.

Si profila qui il dramma del *Tractatus*: tra il senso ricondotto al sentire (il sentimento mistico che, nello spazio logico, stringe in uno l'atteggiamento etico e quello estetico) e il senso immanente alle proposizioni che dicono il mondo nella sua compagine fattuale

⁷ A conferma di questa tesi va un'osservazione di Wittgenstein del 1931: «L'inesprimibile (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato» (Wittgenstein, L., *Pensieri diversi*, a cura di G.H. von Wright con la collaborazione di H. Nyman, ed. italiana a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, p. 40) – «Das Unaussprechbare (das, was mir geheimnisvoll erscheint & ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das was ich aussprechen konnte Bedeutung bekommt» (Nachlass, Ms 153a, 129v[3]). Inevitabile qui pare il dover sottolineare l'*affinitas* tra l'*Unaussprechbare* di Wittgenstein e l'*Ausdruckslose* di Benjamin.

⁸ Wittgenstein, L., «Quaderni 1914-1916», cit., p. 185 (annotazione del 7 ottobre 1916).

⁹ Ivi, p. 182 (annotazione del 13.8.16).

¹⁰ Ivi, p. 178 (annotazione del 29.7.16).

¹¹ Cfr. ivi, p. 189 (annotazione del 20.10.16).

¹² Ivi, p. 181 (annotazione del 21.10.16).

¹³ Ivi, p. 185 (annotazione del 19.9.16).

(la totalità delle proposizioni elementari come composibilità di ogni fatto) non c'è passaggio o ponte. In virtù della forma logica che restituisce l'essenza della proposizione, il contesto espressivo delle proposizioni è quello dell'equivalenza. Nessuna di esse può significare più delle altre: tutte le proposizioni sono di pari valore (cfr. TLP, 6.4), nessuna raggiunge/esprime il valore che volontà buona e occhio felice colgono. Nell'ordine espressivo delle proposizioni niente può veramente accadere: l'impossibilità della sorpresa è un'impossibilità logica. Ma il sentire del mistico così come la considerazione artistica, l'attitudine etica così come quella estetica riguardano appunto il «Che» del mondo nella forma di una sorpresa. Quella sorpresa del «senso» che non può essere previsto, trascendentalmente contenuto, nell'ordine logico come *Spiegelbild* del mondo, deve invece essere implicato, altrettanto trascendentalmente, dal punto di vista dell'etica e dell'estetica. Nello spazio logico della possibilità, etica ed estetica non possono non implicare la vita buona come vita della conoscenza, il bello che rende felice l'occhio e la buona opera d'arte come «espressione compiuta». Il loro carattere inespresso dal punto di vista del linguaggio-mondo articolato in proposizioni elementari non concede del resto spazio all'ineffabilismo retorico degli accenni e dei rinvii allusivi o alla riduzione psicologista del sentire mistico. Si apre, perciò, il problema di come l'espressivismo della non equivalenza dallo spazio trascendentale della possibilità possa manifestarsi nello spazio linguistico-mondano della realtà e con ciò il problema del giudizio: di una misura del mondo, nelle sue articolazioni, capace di discernere il bello che rende felice l'occhio o la buona opera d'arte come «compiuta espressione». S'impone qui un'asimmetria tra l'inespresso etico e l'inespresso estetico: il sentire, nel secondo caso, è internamente connesso con la dimensione dell'espressività, con un espressivismo che non può riguardare unicamente la prima persona o il lavoro su di sé.

3. *L'asimmetria dell'estetico e il miracolo del linguaggio*

Quest'asimmetria dell'estetico rispetto all'etico si manifesta già, nonostante le apparenze, nella *Lecture on Ethics* del '29. L'accezione ampia di etica, alla quale fa qui riferimento Wittgenstein, include, infatti, la parte «più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica»¹⁴. Il motivo di tale inclusione sta nel fatto che etica ed estetica riguardano il valore (la «ricerca su ciò che ha valore») e la sua applicazione come criterio e misura nella forma proposizionale del giudizio. Tutta la *Conferenza* è dunque percorsa dal contrasto apparentemente insanabile tra giudizio assoluto e giudizio relativo. Un contrasto derivato dalla differenza tra il predicare di qualcosa che è «buono a» (relativamente) e il predicare che è «buono» in assoluto (un problema già affrontato da Kant nel Primo momento dell'Analitica del gusto). Nel primo caso, precisa Wittgenstein, siamo di fronte a un tipo di giudizio convertibile in un'asserzione fattuale e nessuna asserzione di fatti può mai «essere, o implicare, un giudizio di valore assoluto». Quest'ultimo, al contrario dei giudizi di valore «relativi» e delle «proposizioni scientifiche», non può che essere inverificabile (non è né vero né falso) e, perciò, si sottrae tanto al naturalismo dei fatti quanto a quello del significato. Così, «l'etica, se è qualcosa, è soprannaturale, mentre le nostre parole potranno esprimere solamente fatti»¹⁵.

Quel che dobbiamo chiederci, a questo punto, è se il super-naturalismo dell'etica valga anche per l'estetica. Per certi versi sì, per altri dobbiamo invece riconoscere che proprio qui l'unità tra etico ed estetico s'incrina. L'estensione del discorso di Wittgenstein in

¹⁴ Wittgenstein, L., «Conferenza sull'etica», in Id., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967, p. 7 (d'ora innanzi LC).

¹⁵ Ivi, p. 11.

direzione dell'estetica, nella *Lecture on Ethics*, è plausibilmente quella relativa al tema del miracolo: del *Sense of Wonder* e, quindi, del meravigliarsi per l'esistenza del mondo (un tema dove risuona evidentemente il motivo del sentire mistico e del modo di considerazione artistica presenti nel *Tractatus* e nei *Quaderni*). Ad essere implicata, qui, è necessariamente un'esperienza. Ma conferire a un'esperienza un valore assoluto sarebbe, per Wittgenstein, puro non senso: mentre descrivo questa esperienza, intendo con essa «solo un fatto come un altro»¹⁶. Sembra riprodursi, così, il dualismo espressivo intorno al quale si conclude il *Tractatus*: da un lato, la dicibilità-descrivibilità della consistenza fattuale delle esperienze (anche di quelle etico-estetiche); dall'altro, il carattere indicibile/indescrivibile della loro qualità dal momento che siamo tentati di attribuire a tali esperienze un valore e un significato assoluti. Da questa tentazione deriva l'impulso (la *tendency*) ad avventarsi contro i limiti del linguaggio: ad «*andare al di là* del mondo, ossia al di là del linguaggio significante»¹⁷. Sono affermazioni assai note di Wittgenstein, rispetto alle quali bisogna chiedersi – però – quanto ancora guardino a quel nucleo logico-filosofico del *Tractatus* da cui sta prendendo congedo (un congedo certo mai definitivo e sereno). «I at once see clearly, as it were in a flash of light» («d'un tratto vedo con chiarezza, come fosse in un lampo di luce») non solo che nessuna descrizione sarebbe adeguata a descrivere il valore assoluto, ma che sarebbe da respingere *ab initio* ogni descrizione che si proponesse come significante. Con la tendenza a rompere la gabbia d'acciaio del linguaggio Wittgenstein identifica – come sappiamo – l'etico (il desiderio di dire qualcosa di ultimo intorno al significato della vita). Difficilmente, però, può identificare anche l'estetico. Anzitutto per il motivo che i criteri applicati in un giudizio estetico sfuggono alla dicotomia tra descrizione e valutazione. In altri termini, perché il focus dell'estetico, quanto ne definisce il campo concettuale, non può essere il valore assoluto scisso dai fatti. Il giudizio estetico assoluto, se non dovesse semplicemente funzionare come travestimento convenzionalistico del giudizio etico, dovrebbe riguardare il carattere *monoeidético* del bello platonico, il suo essere bello in sé e per sé (non relativo ad altro). Ma proprio per questo motivo, per la sovra-natura del suo oggetto, non potrebbe essere nemmeno un giudizio: abbaglierebbe per così dire con la sua luce la natura stessa del linguaggio¹⁸. E, invece, proprio di questa singolare realtà del linguaggio dovremmo stupirci, come lascia intendere Wittgenstein (con un'affermazione apparentemente revocata e, tuttavia, difficilmente revocabile). La vera meraviglia (il *miraculum* da ammirare) sarebbe così l'esistenza stessa del linguaggio, il suo paradossale *factum*. Da un lato, quest'esistenza, come chiarirà la successiva ricerca di Wittgenstein, concerne la storia naturale dell'uomo, dall'altro, però, essa mostra di per sé, con il suo carattere costitutivamente e attivamente espressivo, il mirabile dell'esistenza del mondo. Per riprendere una frase dei *Tagebücher* spesso citata da Gargani a sostegno dell'espressivismo wittgensteiniano («So stellt der Satz den Sachverhalt gleichsam auf eigene Faust dar»)¹⁹, è il linguaggio stesso, nella pluralità irriducibile dei modi del suo esistere, a esibire «di proprio pugno» il «Che» del mondo, a esibirlo però (aggiungo) nell'unità con il suo «Come»: il *Daß*, dunque, in uno con il *Wie*.

¹⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Nella stessa misura in cui – osserva esplicitamente Wittgenstein – «un libro di etica che fosse veramente un libro di etica [...] distruggerebbe, con un'esplosione, tutti gli altri libri del mondo» (ivi, p. 11).

¹⁹ Questa frase è – come sottolineato spesso dallo stesso Gargani – da porsi in stretta correlazione con l'osservazione delle *Lezioni* del 1930-1932 circa il carattere *self-contained* del simbolo ossia circa il fatto che «it does not point to something outside itself» (Wittgenstein, L., *Lezioni 1930-1932*, a cura di A.G. Gargani, Adelphi, Milano 1995, p. 64).

Con questo sguardo o con questa considerazione, con questo vedere-come rivolto al linguaggio in un gesto di stupefatta riflessività (in una percezione riflessa immanente al suo naturale esistere) si dilatano e si restringono i confini del senso dall'interno stesso del linguaggio. La mossa che riscopre l'attrito della vita, la rinuncia a scivolare sul terreno di ghiaccio della logica, riguarda lo svincolo tra regole di proiezione dei simboli linguistici nei confronti della realtà e forma logica come essenza della proposizione. Una possibilità già intravista dall'interno del *Tractatus* a proposito del linguaggio musicale:

È nell'esservi una regola generale – mediante la quale il musicista può ricavare dalla partitura la sinfonia; mediante la quale si può derivare dal solco del disco la sinfonia e di nuovo, secondo la prima regola, la partitura – che consiste l'interiore somiglianza [*innere Ähnlichkeit*] di queste conformazioni, apparentemente tanto differenti. E quella regola è la legge della proiezione, la legge che proietta la sinfonia nel linguaggio delle note [*Notensprache*]. Essa è la regola della traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico²⁰.

4. Bildhaftigkeit: giochi linguistici, grammatica e meccanismo estetico

Quello che cambia nel corso degli anni Trenta è il senso della «relazione interna»: «legge della proiezione» e «regole di traduzione» agiscono sia *bildend* che *abbildend* nei confronti della realtà, sia come figurazione che come raffigurazione, in un doppio movimento che forma l'unità dell'espressione quale unità di forma e contenuto, di esterno e interno. Il passaggio dalla partitura alla sinfonia o quello dal solco del disco alle onde sonore e dalle onde sonore al pensiero musicale (cui Wittgenstein accenna nell'osservazione precedente, la 4.014) non è più, insomma, pensabile come un sistema di equivalenze garantito dal condividere esse una medesima forma logica. Decisiva a tale proposito è un'osservazione della *Philosophische Grammatik*, dove Wittgenstein riconosce come un errore del *Tractatus* l'aver considerato il rapporto tra pensiero e realtà in termini di una «Übereinstimmung della forma»²¹ e propone invece di pensare tale rapporto in termini di «Bildhaftigkeit». La parola *Bildhaftigkeit*, traducibile con «figuratività», va qui intesa in duplice senso, così come duplice è il termine «Bild», ossia sia come un plastico modellare/figurare²² sia come un ritrarre raffigurando. Così «un ordine sarebbe un'immagine dell'azione che fu eseguita in base ad esso; ma anche un'immagine dell'azione, che in base ad esso *deve (soll)* essere eseguita»²³. Quello che cambia forse radicalmente è proprio il «metodo di proiezione», ponte «etero» e «irradiante», per così dire, che viene gettato soltanto nel momento del suo impiego. Qui il passaggio non è pre-determinato quanto alla sua possibilità; è piuttosto, di volta in volta (a ogni impiego), un passaggio determinato e indeterminato nello stesso tempo; un passaggio governato da un meccanismo che ha gradi di libertà: il meccanismo grammaticale che rende possibile

²⁰ TLP, p. 22 (4.0141).

²¹ Wittgenstein, L., *Philosophische Grammatik* [d'ora innanzi PG], a cura di R. Rhees, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, p. 212; ma si veda anche pagina 163, dove già si propone di sostituire l'armonia tra pensiero e realtà mediante la nozione di *Bildhaftigkeit*. In merito a questo passo si veda Hrachovec, H., *Wittgensteins Halbmond*, in R. Henrich, E. Nemeth, W. Pichler, D. Wagner (a cura di), *Image and imaging in philosophy, Science and the arts, proceedings of the 33rd International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, 2010*, 2 voll., Ontos Verlag, Frankfurt-Paris-Lancaster-New Brunswick 2011, vol. 1, pp. 23-34.

²² *Figura*, dunque, nel senso di Varrone (*De lingua latina*, 6, 78): «factor cum dicit fingo figuram imponit».

²³ PG, p. 212.

l'uso simbolico (esternamente formativo e internamente raffigurativo) di segni sensibili (compresa la traducibilità di differenti unità di senso).

Sull'analogia tra *Mechanismus* e grammatica Wittgenstein scrive diverse riflessioni intorno al 1930, prendendo le distanze dall'immagine del linguaggio come calcolo e per sostenere che il «significato della parola si rivela gradualmente con il procedere della sua applicazione»²⁴, analogamente al «grado di libertà effettivo di un meccanismo». Il senso di queste osservazioni, contenute nelle *Philosophischen Betrachtungen* (e riprese nelle *Philosophische Bemerkungen* e nel *Big Typescript*) può condensarsi in questa proposizione:

la grammatica dà al linguaggio il grado di libertà necessario²⁵.

La frase dispiega il suo significato senza alcun bisogno di essere intesa metaforicamente. Già dal punto di vista della grammatica il linguaggio non rappresenta più una gabbia d'acciaio: «una proposizione assegna un grado di libertà alla realtà; essa traccia una linea intorno ai fatti che sono in accordo con essa e li distingue da quelli che non lo sono»²⁶. Paradossale immagine (e Wittgenstein insiste precisamente sul suo carattere di immagine)²⁷ quella del *Mechanismus*, al pari di quella dell'etereo ponte, si presenta con i caratteri di una mimesis attiva – un «Bild» (nel duplice senso precisato) – del vivente, della vita nella sua imprevedibilità. Così, mentre «la Grammatica è la vita del segno proposizionale»²⁸, la proposizione si ingrana con il mondo della vita, formandolo e raffigurandolo. Il grado di libertà del meccanismo vale sia per l'ingrinarsi delle sue parti sia verso ciò cui esso si applica (ciò su cui ha effetti). In un doppio movimento tra determinatezza e indeterminatezza (esperibile, ad esempio, nella *Unbestimmtheit* che aderisce a tutte le rappresentazioni che la parola «rosso» risveglia in noi²⁹ o in quel «qualcosa di fluttuante» che vediamo considerando l'uso di una parola)³⁰, tra meccanismo e grado di libertà, tra regola e sorpresa si configura così la proto-forma del reciproco ingrinarsi di gioco linguistico e attitudine estetica. I gradi di libertà del *Mechanismus* grammaticale (termine dove risuona qualche accento della *mechanè* holderliniana) in quanto *mimesis* attiva (*bildhaftig*: immagine formante) del mondo della vita costituiscono i semi o addirittura la *Urzelle* da cui *goethianamente* si sviluppa, per Wittgenstein, la «symbolische Pflanze»³¹ del linguaggio.

Nelle *Lezioni di estetica* del 1938, questo scenario acquista contorni più definiti: l'intreccio e addirittura la comune genesi di giochi linguistici e reazioni estetiche³² nelle

²⁴ De Palma, A. (a cura di), *L. Wittgenstein, The Big Typescript*, Einaudi, Torino 2002, p. 157.

²⁵ Wittgenstein, L., *Osservazioni filosofiche*, a cura di M. Rosso, Einaudi, Torino 1999, p. 25. La frase era contenuta nelle *Philosophische Betrachtungen* (*Nachlass*, Item 107, p. 282) in un foglio datato 3 marzo 1930.

²⁶ Id., *Lezioni 1930-1932*, cit., p. 78 (lez. B XIII).

²⁷ «L'immagine del meccanismo può essere benissimo un segno del grado di libertà. Ossia si può usare come espressione dei movimenti che una cosa deve eseguire (o eseguirà secondo la mia intenzione, o ha eseguito ecc.)» (Wittgenstein, L., *The Big Typescript*, cit., p. 158). Ma come – si chiede Wittgenstein – «l'immagine diventa segno del grado di libertà?». Non certamente ricorrendo a qualcosa al di fuori di essa. Magari indicando un meccanismo e facendogli fare determinati movimenti. In tal caso, però, i movimenti prodotti sarebbero «un segno con il quale spieghiamo un altro segno».

²⁸ Wittgenstein, L., *Nachlass*, Item 109, Bd. v, *Bemerkungen*, p. 40 (l'annotazione è del 23 agosto 1930).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ PC, p. 77 (III, 36).

³¹ Per un confronto tra la morfologia di Wittgenstein e quella di Goethe rimando al saggio di Schulte, J., «Chor und Gesetz. Zur 'morphologischen Methode' bei Goethe und Wittgenstein», in Id., *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990, pp. 11-42.

³² Sull'importanza della nozione di «reazioni estetiche» in Wittgenstein, cfr. Säätelä, S., «Perhaps the most important thing in connection with Aesthetics». Wittgenstein on 'aesthetic reactions', *Revue internationale de philosophie*, 2002/2, n. 219, pp. 49-72.

osservazioni pare quasi acquisire un valore paradigmatico. Non solo per il fatto che tra le prime parole apprese dal bambino ve sono alcune a valenza genericamente estetica (come l'interscambiabilità di «buono» e «bello»), ma anche, e *in primis*, per l'esteticità che caratterizza la modalità stessa dell'apprendere (dalla modulazione melodica della voce alla densità ritimico-gestuale che caratterizza la scena). All'analisi astratta della forma proposizionale dei giudizi estetici e della relativa applicazione di categorie subentra qui la descrizione dell'uso nella sua dinamica morfogenetica:

l'errore più grave commesso dai filosofi della presente generazione, Moore incluso, direi che consiste nel fatto di avere considerato il linguaggio come forma delle parole e non come uso che della forma delle parole si è fatto³³.

Piuttosto che concentrarsi su parole come «buono» e «bello», equivalenti per la forma ad ogni altra parola così come il giudizio estetico è equivalente nella forma ad un qualsiasi altro tipo di giudizio (percettivo, cognitivo, etico ecc.), Wittgenstein invita a concentrare l'attenzione sulle occasioni in cui vengono dette: sulle occasioni in cui l'espressione è importante. Con quest'attenzione al vincolo interno che si stabilisce tra occasione (contesto) ed espressione si coglie il tenore estetico (il grado di libertà che assicura il doppio movimento tra determinatezza e indeterminatezza) che caratterizza l'espressivismo del gioco linguistico (non solo di quello primitivo):

Se giungeste presso una tribù ignota, di cui non conoscete affatto la lingua, e se voleste sapere quali parole corrispondano a «buono», «bello», ecc. che cosa guardereste? Guardereste i sorrisi, i gesti, il cibo, i giocattoli³⁴.

Con tale osservazione Wittgenstein compie un passo decisivo non solo per una riconcezione dell'estetica ma per un'analisi del nesso che lega la stessa genesi dell'attitudine estetica con l'apprendimento del linguaggio. Inevitabilmente, ciò porta assai lontano dall'estetica «normale», ma porta anche lontano dall'unità tra etica ed estetica asserita nel *Tractatus*. Senza negarla del tutto: all'unità logica del sentire inespresso si sostituisce qui l'affinità, la *Verwandtschaft* tra differenti giochi linguistici e differenti atteggiamenti nei confronti del mondo. Un'affinità, che suppone e mantiene la differenza tra l'estetico e l'etico. Ne vede però la dinamica della comune parentela e, dunque, le interrelazioni e i reciproci passaggi. Il primo passaggio, quanto all'estetico (e forse in generale), è dunque quello tra interiezioni e aggettivi come «bello», «grazioso» ecc. Il passaggio qui non è irreversibile. Analogamente al fatto che «parole come 'pomposo' e 'imponente' potrebbero essere 'espresse da facce' e da gesti o al fatto che il carattere malinconico di un brano di Schubert potrebbe essere espresso con esattezza da una danza»³⁵. Decisivo qui è, però, il fatto che si apprende una grammatica. Anche l'interiezione e il gesto stanno o entrano in un gioco linguistico, espressione di un'intera cultura. L'interesse e la peculiarità del modo con cui si apprende la grammatica dell'estetico, ad esempio in quelle scene di attenzione condivisa che preludono all'apprendimento del linguaggio³⁶,

³³ Wittgenstein, L., «Lezioni sull'estetica», in LC, p. 55.

³⁴ Ivi, p. 56.

³⁵ Ivi, p. 58.

³⁶ Si veda, per questo, Tomasello, M., *Le origini della comunicazione umana*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2009 (le ricerche di Tomasello sull'apprendimento del linguaggio a partire da scene di attenzione condivisa tra il bambino e l'adulto fanno costante riferimento alla prospettiva di ricerca aperta da Wittgenstein). Ma per il problema della genesi dell'attitudine estetica come conseguenza di processi attenzionali rimando anche a Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011, in particolare pp. 43-60.

sta certamente nel carattere primitivo del suo meccanismo, i cui gradi di libertà si disvelano con il tempo, di pari passo con l'apprendimento di nuove regole. Il carattere primitivo del meccanismo non fa di esso certamente un super-meccanismo, come non manca di osservare Wittgenstein³⁷. Parlare di super-meccanismo significherebbe pensare ancora a una cripto-forma di necessità logica oppure a una super-forma del gioco linguistico capace di contenerli tutti. Importante è, piuttosto, il «senso» ovvero il tenore estetico della connessione primitiva³⁸ che s'instaura tra forma di vita e gioco linguistico. È come se con questa mossa si potesse gettare uno sguardo-atravverso capace di cogliere l'interna condizione di possibilità di tale connessione. Nel senso che il gioco linguistico, per cominciare, presuppone solo se stesso, ma così implica pure – schillerianamente – il gioco stesso come impulso «naturale». Uno sguardo che conferisce un significato nuovo al carattere trascendentale dell'estetico, senza per questo conferirgli il valore di una primarietà assoluta o addirittura quella di un fondamento. Quello che si acquisisce è piuttosto un modello di esplicabilità della morfogenesi dei giochi linguistici: del loro essere imparentati e interrelati tra loro *come se* formassero un sistema. Alla luce di questo sguardo la stessa nozione di forma di vita perde quel residuo di dogmatismo o di residua mitologia della datità cui indulgono talvolta gli interpreti di Wittgenstein. Nella connessione che si rileva tra espressivismo, tenore estetico e gioco linguistico, anche la forma di vita, proprio nei tratti primari dell'infanzia dell'umano, assume il carattere di un terreno analizzabile e osservabile (non solo quello di una roccia dove la vanga delle ragioni si piega). Liberatici dall'ossessione del fondamento si può cogliere, così, il paradigma di formazione delle regole e dei criteri estetici, ad esempio nel cristallizzarsi dei «desideri». La parola «desideri», osserva Wittgenstein, è «troppo vaga». Eppure indica anche qualcosa di determinato: una delle fonti possibili, proprio in virtù del suo indeterminarsi, della nascita di un'attitudine estetica nel paesaggio umano. Vago e insieme vincolante è il complesso di atteggiamenti, di risposte (di reazioni) e di esperienze con i quali il termine plurale «desideri» si presenta in connessione: l'aspettativa, l'attesa, il disagio, la delusione, l'illusione, il piacere nelle sue varie forme, l'insoddisfazione. Da questo terreno fecondo si alimentano, in forme di cristallizzazioni, preferenze, quasi-regole del gusto e criteri estetici, fino al formarsi di una grammatica analoga a quella del dolore. Per i termini che esprimono le nostre esperienze e valutazioni estetiche vale, infatti, quello che Wittgenstein, nelle *Ricerche filosofiche*, osserva a proposito dell'imparare *con il linguaggio* il «concetto 'dolore'». Così come l'espressione verbale del dolore non significa il gridare, ma lo sostituisce (PU, § 244), nemmeno il giudizio estetico significa o descrive l'interiezione di stupore e di ammirazione. La sostituisce e, così, con la grammatica dell'estetico nasce un mondo. Ma questo l'aveva capito già Platone quando nel *Cratilo* riconduce il significato di *to kalòn* all'atto del nominare e al piacere che proviamo nel chiamare le cose *kalà*. Unità del chiamare e della cosa chiamata (della sua qualità e del piacere che suscita), *to kalòn* attesta in quanto parola l'espressivismo del linguaggio come una connessione indeterminata e vincolante tra meccanismo grammaticale e gradi di libertà, tra «interno» ed «esterno»³⁹, una volta che questi termini siano liberati da ogni mitologico incanto o ipostatica fissazione.

³⁷ LC, p. 76.

³⁸ «Ma cos'è una connessione? Leve, catene, ruote dentate. Queste sono connessioni...»; *ibid.*

³⁹ Limitatamente a questo aspetto dissento da Gargani, che definisce come «esternalismo» l'espressivismo di Wittgenstein (cfr. Gargani, A.G., *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, cit., pp. 80-81). Del resto proprio l'insistere, da parte di Gargani, sul carattere fisiognomico del significato implica un gioco tra interno ed esterno. Il fatto che la distinzione stessa tra un interno e un esterno sorga esteticamente non può essere qui trattato. Vedi in proposito, Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, cit., pp. 135-158.

L'IMMAGINE ARTISTICA TRA REALTÀ E POSSIBILITÀ, TRA «VISIBILE» E «VISIVO»

Giuseppe Di Giacomo

1. *La questione dell'immagine alla luce della produzione artistica moderno-contemporanea*

L'esigenza di riproporre oggi la questione dell'immagine – dopo le lotte iconoclastiche che ebbero termine nel 787 d.C. con il Secondo Concilio di Nicea – è suggerita in particolare dagli sviluppi dell'arte moderno-contemporanea¹. Non a caso, sempre più nel corso della modernità l'artista, nel fare un'immagine, si pone la questione dell'immagine stessa: di qui la fine dell'ovvietà di una concezione riproduttiva dell'immagine, esattamente come Theodor W. Adorno nella *Teoria estetica* parla di fine dell'ovvietà dell'arte. È proprio l'arte moderna, infatti, a consentire di interrogarci criticamente su quel concetto convenzionale di immagine che si basa appunto sull'idea di riproduzione e che, di conseguenza, identifica il proprio senso col contenuto rispecchiato. A ben vedere, però, né l'arte antica né quella moderna sono comprensibili alla luce di questo modello, come del resto non lo sono mai state le immagini autentiche che, non a caso, sono sempre caratterizzate da una dimensione non riproduttiva bensì produttiva.

Ora, se le opere sono creazioni è perché la realtà che esse rappresentano non è qualcosa di preesistente, ma qualcosa che accade dinanzi ai nostri occhi, vale a dire che «accade» al di fuori di ogni nostra previsione. Invece la completa riproducibilità, ossia l'illusionismo, fa tutt'uno con la perfetta iconoclastia, dal momento che, almeno tendenzialmente, il contenuto riprodotto fa aggio sull'immagine, tanto da celarci completamente il fatto che si tratta appunto di un'immagine. Si è detto «almeno tendenzialmente», giacché di fatto le componenti illusionistiche non escludono mai la presenza di componenti che evidenziano l'immagine nei suoi elementi sensibili, indicandone con ciò stesso l'inevitabile carattere di finzione. In questo senso, tra le condizioni dell'arte mimetica troviamo sempre condizioni non mimetiche che, proprio in quanto elementi sensibili, sono riferite alla superficie del quadro. Insomma, se con Arthur Danto parliamo, a proposito dell'immagine, di un rapporto tra «opacità» e «trasparenza»², possiamo allora dire che è la loro connessione a permettere un'adeguata comprensione dell'immagine stessa. Infatti, se l'opacità si riferisce agli elementi formali-materiali del dipinto e la trasparenza ai significati che sono generati da tali elementi, c'è tuttavia sempre un residuo materiale che non si può dissolvere in puro contenuto, come mostrano sia Adorno che Paul Klee, per i quali gli elementi formali non si risolvono mai in un significato definito e definitivo³: di qui, appunto, la possibilità che l'opera produca significati sempre nuovi e diversi.

¹ A tale proposito, cfr. Russo, L. (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998; e Id. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

² Cfr. Danto, A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2008.

³ Cfr. Adorno, Th.W., *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 2009, p. 21; e Klee, P., *Teoria della forma e della figurazione*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1959, p. 77.

Comunque, la possibile perdita di figuratività dell'immagine e, insieme, il continuare a sussistere dell'immagine stessa è una delle questioni centrali sia della *Teoria estetica* di Adorno sia della produzione di molti artisti moderni, in particolare astrattisti. Così, se parliamo di immagine quando in una superficie si mostra qualcosa d'altro, questo si spiega col fatto che l'immagine è una cosa e *insieme* una non-cosa: è il paradosso di una «reale irrealtà»⁴. Di conseguenza, quando si parla di «abbandono dell'immagine», tante volte e in modi tanto diversi compiuto dagli artisti del XX secolo, ci si riferisce al tentativo di scindere la natura ancipite dell'immagine negli elementi che la compongono: da una parte in un *readymade*, nel quale la dimensione rappresentativa si dissolve in una dimensione puramente presentativa, e dall'altra in una pura immagine mentale, dotata di un debole supporto materiale, come avviene esemplarmente nel Concettualismo. Quanto però sia difficile disfarsi della componente «irreale» dell'immagine e con ciò dell'immagine stessa, lo mostrano per esempio gli artisti minimalisti che, per quanto in linea con la massima di Frank Stella «Quello che vedi è tutto quello che vedi», non possono però negare che in qualche modo persino i più semplici stati di fatto possono ancora indicare qualcosa d'altro da sé. Si tratta di quel «più», nell'accezione adorniana, grazie al quale l'immagine artistica, nel presentarsi come qualcosa di temporale, è in grado di farci sentire l'eternità: è questa appunto quell'«aura» dell'opera che, non a caso, Benjamin definisce come «l'apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa essere vicina».

Non solo, ma da questo punto di vista ad assumere una particolare importanza nell'attuale dibattito sulle immagini è la nozione di identità-differenza di visibile e invisibile, e quindi di opacità e trasparenza. C'è infatti «immagine» quando in qualcosa di materiale «vediamo» qualcosa di immateriale o, che è lo stesso, quando in qualcosa di presente «vediamo» qualcosa di assente. Si tratta evidentemente di un vedere che non è di tipo ottico-retinico, ma che è piuttosto un sentire, anche e proprio nel senso di Wittgenstein che, a tale proposito, parla di «vedere come»: è quanto ci permette di cogliere nel dato l'altro del dato stesso, vale a dire nel visibile il non-visibile e nel reale il non-reale, ovvero l'immaginario. Quella di immagine è allora una nozione paradossale, i cui termini, se scissi, portano a un'alternativa: o le immagini accentuano la loro opacità, fino ad arrivare a una rappresentazione che esclude ogni riferimento alla realtà, oppure esse accentuano la loro trasparenza fino al punto di rinnegarsi in quanto immagini, realizzando così una perfetta dimensione illusionistica. In quest'ultimo caso, le immagini fanno tutt'uno con la cosa rappresentata, tanto che – come s'è detto – non le vediamo più come immagini: si tratta di quel superamento dei confini dell'immagine che viene espresso, esemplarmente, nel sogno di Pigmalione; solo a Pigmalione, infatti, fu concesso di creare un essere reale dalla statua femminile che aveva scolpito, trasformando così la non-realtà in realtà e il non-visibile in visibile, con il risultato di annullare quel «più» che – è bene ancora una volta ribadirlo – è la condizione stessa dell'auraticità dell'immagine.

2. *Al di là dei confini dell'immagine: il Capolavoro sconosciuto di Balzac e lo scacco della rappresentazione*

È proprio questo il tema affrontato da Balzac nel racconto *Il capolavoro sconosciuto*, e in questo senso si può dire che in esso viene messo in scena il destino moderno della visio-

⁴ Su questo punto, si veda Boehm, G., *La svolta iconica*, tr. it. Meltemi, Roma 2009, pp. 105-124.

ne. Il protagonista Frenhofer, come un novello Pigmalione appunto, vuole infondere la vita al suo misterioso «capolavoro», trasformando così in realtà il prodotto della sua immaginazione. Se questo non gli riesce, è perché egli non è in grado di risolvere la contraddizione fra la prospettiva romantica, che implica l'identificazione di arte e vita, e i presupposti classicisti di un'estetica della rappresentazione, che lo spingono a mantenere la «forma» artistica. Di fatto, è proprio il problema della rappresentazione a costituire il centro della riflessione di Balzac, al quale interessa mettere in opera questa contraddizione senza però proporre una vera soluzione. Così la *Catherine Lescault* – il capolavoro sconosciuto appunto – appare come il tentativo di rappresentare l'irrappresentabile; di conseguenza, il fallimento di Frenhofer fa tutt'uno con uno scacco della rappresentazione, il che equivale ad ammettere l'impossibilità di tradurre realisticamente l'assoluto e il sublime, vale a dire l'impossibilità di fare del non-visibile qualcosa di totalmente visibile. E se con la nozione di «visivo» si intende un visibile che ha come contenuto un non-visibile, senza che quest'ultimo sia mai pienamente traducibile in una totale visibilità, allora possiamo dire che il fallimento di Frenhofer è quello relativo al tentativo, rivelatosi impossibile, di trasformare il visivo in visibile.

E tuttavia, il *Capolavoro sconosciuto* è la ricerca dell'assoluto, dove l'assoluto è la vita che l'artista vuole ri-creare sulla tela, con la conseguenza che, in questo racconto, Balzac fa scomparire un'opera sotto le linee e i colori di un artista folle, che muore sostenendo che il suo quadro esiste ancora, mentre i personaggi che gli sono accanto dicono di non vedere nulla. La pretesa figura rappresentata non è visibile, dal momento che è scomparsa sotto un cumulo di tratti che l'ha ricoperta e che si frappone come una «muraglia» tra quella e lo sguardo degli spettatori. Questo significa, forse, che il potere di far vedere non è più nelle mani dell'artista, o che la scomparsa del visibile diventa il segno della follia di una costruzione che pretende di affidarsi unicamente allo «sguardo», il quale ha a che fare con il non-visibile, facendo totalmente a meno dell'«occhio», vale a dire della percezione retinica che è volta invece esclusivamente al visibile.

Del resto, l'apparizione del mondo non sarebbe possibile se non sullo sfondo di quell'invisibile che è, di fatto, il suo fuori-campo costitutivo. Così, a partire dal momento in cui l'artista vuole far vedere questo fuori-campo, si ritrova nella situazione paradossale di voler mostrare «qualcosa» e di scoprire che questo «qualcosa» non è niente, nel senso che non è niente di visibile. Ecco perché, nel caso del capolavoro sconosciuto, un piede è ancora là, a significare l'impossibilità di mettere totalmente fuori gioco il visibile nella pretesa di mettere in scena quella totalità del fuori-campo che, come tale, è il niente. Di conseguenza, se l'arte deve rinunciare alla visibilità, allora l'infinità del non-visibile, in cui il visibile si annulla, può diventare il vero oggetto della pittura. È questa, tra l'altro, la lettura che è stata data, quando si è voluto vedere nel racconto di Balzac la prima scenografia dell'astrazione.

La vicenda si svolge nel XVII secolo, in un'epoca in cui la figurazione plastica pensa la *mimesis* in termini di imitazione della natura e della bellezza ideale. Balzac sposta la questione sulle parole e su ciò che le parole fanno vedere, per individuare il punto in cui esse si distaccano dalla visione. Questa è letteratura, e Frenhofer diventa l'autore di una finzione letteraria all'interno della quale l'arte del pittore si annulla. Per Balzac, infatti, scrivere è far vedere e questo perché i pittori hanno solo il potere di occultare: il problema è allora, adesso, quello relativo all'intreccio di ogni parola con una visibilità venuta meno. È quanto ha fatto del *Capolavoro sconosciuto*, per molti commentatori, il paradigma stesso della modernità e del suo rapporto col visibile. Così, nel racconto di Balzac, c'è sia chi dice che cosa bisogna vedere (Frenhofer), anche quando non c'è niente da vedere, sia chi dichiara che non c'è niente da vedere (Porbus e Poussin), anche se malgrado tutto qualcosa c'è, perché comunque questo «muro dipinto» non è

proprio un niente. Frenhofer invita Porbus e Poussin a non stare a distanza dal quadro, ma ad avvicinarsi senza fine sino alla fusione con esso; tuttavia, è sempre Balzac che, detenendo il potere sovrano della parola, mostra al lettore tanto l'opera quanto la sua scomparsa, aprendogli e insieme chiudendogli gli occhi a suo piacimento: di qui, l'onnipotenza del romanziere relativamente al visibile e all'invisibile. Che Frenhofer, allora, dica di vedere ciò che non c'è significa non solo la possibilità di un superamento della figurazione, ma anche il carattere non più mimetico della bellezza ideale.

Del resto, a ben vedere, anche il «niente» è qualcosa, se leggiamo la descrizione che Poussin offre di questo niente: «Io qui vedo soltanto dei colori confusamente ammassati, e delimitati da una moltitudine di linee bizzarre, che formano una muraglia di pittura». Questa muraglia potrebbe anche significare la resistenza della pittura all'illusione della piena trasparenza intelligibile. Non a caso, sarà lo sguardo di Cézanne sul mondo delle sensazioni a rivendicare questo primato dell'opacità nel costruire una visibilità pittorica che non deve più nulla alla prospettiva e ai concetti ideali. Resta il fatto che noi possiamo vedere solo ciò che il mondo, in cui viviamo e che condividiamo attraverso la parola, rende accessibile alla visibilità. La questione in gioco, allora, è appunto l'apertura degli occhi attraverso la parola. E se Frenhofer, parlando, non ci fa vedere nulla, è perché quando c'è solo la parola, il visibile sparisce e il delirio irrompe in tutta la sua forza. Così, allorché Frenhofer afferma di sentirsi guardato dal quadro, tanto da attribuirgli la vita, di fatto non si rende conto che a guardarlo è solo una «muraglia di pittura»: è ciò di cui un artista come Klee è pienamente consapevole, quando a più riprese afferma di sentirsi guardato dai suoi quadri.

A Porbus, che gli chiede se veda qualcosa sulla tela di Frenhofer, Poussin risponde: «Niente»; ma, in precedenza, proprio Frenhofer guardando la *Maria Egiziana* di Porbus, aveva esclamato: «Che ci manca? Un niente, ma quel niente è tutto». È un tale «niente», dunque, a sottolineare il fatto che la creazione artistica è sospesa tra l'assoluto e il nulla, tra l'aspirazione a trasformare l'immagine in realtà e l'impossibilità di rappresentare l'irrappresentabile. E Frenhofer, quando estasiato di fronte al suo fallimento, esclama: «Dov'è l'arte? Perduta, scomparsa!», con questa affermazione vuol dire che l'arte si è ritratta di fronte alla vita: è per raggiungere questo scopo, infatti, che i mezzi artistici sono rimasti celati. Il *Capolavoro sconosciuto* mostra quindi l'impossibilità di una metamorfosi, quella dell'arte che vuole diventare vita, realtà. Frenhofer sembra credere alla possibilità di realizzare questa metamorfosi, tanto da affermare: «Siete davanti a una donna e cercate un quadro»; ma quando Porbus e Poussin provano a cercare la donna, non trovano altro che una muraglia di pittura appunto. Il fatto è che non si possono vedere *insieme* la donna e il quadro, ed è per questo che la pittura resta sempre altra rispetto al suo soggetto; così è proprio quella muraglia di pittura che rende inviccinabile, e con ciò stesso invisibile, la donna. Ciò vuol dire che l'invisibile si può dare soltanto nel visibile, restando tuttavia invisibile; là dove invece l'opera tenta di rendere visibile un tale invisibile, essa è destinata al fallimento. È quanto insegna il mito di Orfeo ed Euridice: si può raggiungere l'invisibile soltanto lasciandolo tale, invisibile appunto, mentre l'impazienza – che Kafka, non a caso, definisce il «peccato peggiore» – di renderlo visibile lo fa svanire, decretando così il fallimento dell'opera. Insomma, l'invisibile non si può mai dare indipendentemente dal visibile, esattamente come una presentazione si può dare soltanto attraverso una rappresentazione.

Allo stesso modo, lo sguardo si dà solo nella visione: affidarsi invece allo sguardo indipendentemente dalla visione, come appunto fa Frenhofer, per cogliere la donna al di fuori del quadro, non può non portare al fallimento dell'opera. Al contrario Poussin, non subordinando l'arte alla vita, ovvero la visione allo sguardo – come testimonia il suo rapporto con la giovane fidanzata –, diventerà un grandissimo pittore. Quest'opera di

Balzac ci dice allora l'impossibilità di separare la donna dall'immagine, vale a dire la presentazione dalla rappresentazione: il fatto è che la pittura può rendere animato il proprio soggetto solo a condizione di presentarlo velato da una muraglia di pittura (che, in questo senso, costituisce la dimensione stessa della rappresentazione). In definitiva: il «capolavoro» di Frenhofer esibisce l'impossibilità di un'immagine che, nella pretesa di darsi indipendentemente dalla pittura, possa acquistare vita finendo così col fare tutt'uno con la realtà.

Più in generale, nell'affrontare oggi la questione dell'immagine, con particolare riferimento a quella artistica, sono necessarie sia l'interpretazione che la considera esclusivamente come eteroreferenziale, vale a dire solo in funzione del rappresentato, sia l'interpretazione che la considera unicamente come sistema autoreferenziale di segni. Comunque, che delle immagini noi non riusciamo mai a cogliere il significato definitivo, è spiegabile col fatto che esse implicano una vera e propria temporalità. Il risultato è che nelle immagini c'è una «forza» che produce non forme ben formate, stabili e regolari, ma piuttosto forme in formazione e trasformazione, con effetti di continua deformazione. In questo senso, ciò che emerge è il carattere insieme determinato e indeterminato di tali immagini: il loro mostrarsi, s'è detto, come una unione indissolubile di opacità e trasparenza. È quanto anche Wittgenstein, non a caso, mette in rilievo quando, nelle *Ricerche filosofiche*, riconosce il carattere costitutivamente «vago» del nostro linguaggio, affermando che qualcosa di determinato si può dare soltanto in relazione a uno sfondo indeterminato.

3. Immagine, memoria e temporalità: il paradosso dell'arte tra autonomia e non-autonomia

Questo rapporto di determinatezza e indeterminatezza che caratterizza l'immagine si fonda sulla sua capacità di essere contemporaneamente autoreferenziale ed eteroreferenziale, come ancora una volta Wittgenstein sottolinea, nei paragrafi 522 e 523 delle *Ricerche filosofiche*, rilevando l'identità-differenza di «immagine-ritratto» (eteroreferenziale) e «immagine-quadro di genere» (autoreferenziale). E quanto, del resto, sostiene anche Adorno a proposito dell'arte «moderna»: essa infatti è, sì, autonoma dal mondo, ma questo non significa che sia del tutto autosufficiente, poiché a caratterizzarla è l'apertura all'altro da sé, vale a dire alla realtà. Ora, proprio in quella che Adorno definisce «arte moderna» – la quale ha rinunciato ai requisiti necessari dell'arte «tradizionale», quali la Bellezza, l'Eternità e l'assoluta autonomia dalla realtà, e che vuole distinguersi dalle produzioni artistiche di certe avanguardie, o meglio neo-avanguardie, che sono invece caratterizzate dalla «confusione» di arte e vita –, troviamo il superamento di quella dimensione epifanica che è propria dell'icona, dove appunto il visibile è il luogo di manifestazione dell'invisibile in quanto Assoluto.

Inoltre, come giustamente fa notare Georges Didi-Huberman, c'è una stretta connessione tra immagine e tempo, dal momento che stare di fronte all'immagine è come stare di fronte al tempo, nel senso che dinanzi a un'immagine appunto il presente e il passato non smettono mai di riconfigurarsi, con la conseguenza che l'immagine diventa pensabile soltanto in una costruzione della memoria. Da questo punto di vista, l'immagine esprime la paradossale fecondità dell'anacronismo: perché, infatti, si possa accedere ai molteplici tempi stratificati al suo interno, alle sue sopravvivenze, è necessaria un'irruzione del passato, vale a dire quell'atto reminiscente che da Proust a Benjamin è stato definito «memoria involontaria», grazie al quale presente e passato – come s'è detto – fanno tutt'uno. C'è infatti una dialettica nell'immagine tra la sua dimensione anacronica, come tale intemporale, assoluta ed eterna, e quella invece storica, dal

momento che l'una non si dà mai indipendentemente dall'altra; per questo, quello che lo storico interroga è non già il passato, bensì la memoria, con il risultato che la storia si configura sempre come storia rammemorativa.

Non a caso, se Nietzsche fa un uso anacronistico della mitologia e della tragedia greca, e se Aby Warburg, attraverso la nozione di sopravvivenza (*Nachleben*), fonda un'antropologia storica delle immagini, con la quale tenta di rendere giustizia alla complessa temporalità delle immagini stesse, anche Benjamin, mediante la nozione di «origine» – in quanto dimensione sempre diveniente e, come tale, processuale – fa dell'immagine una questione centrale. Non solo, ma per lo stesso Benjamin gli oggetti con i quali lo storico dell'arte ha a che fare, sono in realtà non *dati* bensì *relazioni*, che organizzano questi stessi oggetti dando loro un significato: la nozione di immagine implica allora quelle relazioni che, in termini wittgensteiniani, possono essere definite «somialtanz di famiglia». Inoltre, come Warburg, anche Benjamin pone l'immagine al centro stesso della vita storica, rendendosi conto che un tale punto di vista esige l'elaborazione di nuovi modelli di tempo: quello che nell'immagine, infatti, Warburg coglie come «polarità» – *ethos/pathos*, Apollo/Dioniso – Benjamin coglie in termini di «immagine dialettica». Il fatto è che, dopo Warburg, è proprio Benjamin a mettere il sapere storico in movimento; si tratta di quella «svolta copernicana» della storia per la quale il passato non si presenta più come un «punto fisso»: «Si considerava 'ciò che è stato' come un punto fisso e si vedeva il presente sforzarsi di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e ciò che è stato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata [...] I fatti diventano qualche cosa che ci colpisce proprio in quest'istante, fissarli è compito del ricordo»⁵.

Se il passato dunque giunge allo storico, nel senso che irrompe nel suo presente inteso come presente reminiscente, allora è proprio un tale modello dialettico che permette a Benjamin di sfuggire al modello banale del «passato fisso». Ma questo significa pure rinunciare al paradigma del «progresso storico»: non vi è una sola linea di progresso, ma serie di linee onnidirezionali. D'altra parte, se la storia è fatta di rovesciamenti, occorrerà allora rinunciare ai modelli secolari della continuità storica, in nome della discontinuità e degli anacronismi del tempo. In questo senso, i fatti del passato non sono più oggetti inerti, ma oggetti dialettici, in movimento e, in quanto tali, diventano un vero e proprio compito per la memoria. La rivoluzione copernicana di Benjamin consiste dunque nel passaggio dal punto di vista del passato come dato oggettivo a quello del passato come dato di memoria: non si parte quindi dai fatti passati in se stessi, ma dal movimento che li costruisce nel sapere presente dello storico. Così, che una cosa sia passata non significa soltanto che essa è lontana da noi nel tempo, dal momento che quella lontananza può manifestarsi anche vicino a noi: ed è proprio questo il fenomeno auratico per eccellenza.

Ora, per Benjamin, la struttura dell'immagine coincide con quella del «risveglio», dal momento che «così come Proust comincia la storia della sua vita con il risveglio, anche ogni esposizione storica deve cominciare con il risveglio; essa, anzi, non può propriamente trattare d'altro»⁶. Il fatto è che, esattamente come il risveglio, l'immagine riunisce in sé modalità contraddittorie: da un lato la presenza e dall'altro la rappresentazione, da un lato il divenire di ciò che muta e dall'altro la storia di ciò che resta. Si può allora dire che, mentre il valore auratico era imposto dalle immagini di culto della tradizione religiosa, nell'era laica della riproducibilità tecnica l'aura è diventata essa stessa un presupposto. In questo senso, è come se il declino dell'aura presupponesse que-

⁵ Benjamin, W., *Sul concetto di storia*, tr. it. Einaudi, Torino 1997, p. 112.

⁶ Id., *Parigi capitale del XIX secolo*, tr. it. Einaudi, Torino 1986, p. 602.

st'ultima in quanto fenomeno originario dell'immagine: ciò significa che l'aura è connessa al suo declino, ed è questo il motivo per cui essa può essere supposta in quegli oggetti visivi che ci mostra la grande arte del Novecento.

4. *La dimensione «auratica» dell'immagine e la nozione di «visivo»*

Ma il problema che a questo punto si pone è il seguente: l'aura che all'inizio designa la dimensione della «presenza dell'Altro», richiesta dal mondo delle immagini di culto, non è forse votata alla caducità non appena un oggetto visivo diviene il suo proprio «soggetto»? È infatti indubbio che l'arte moderna si è emancipata dal suo soggetto, e tuttavia non si può pensare a una morte dell'aura finché abbiamo a che fare con la memoria, nel senso della sopravvivenza warburghianamente intesa. Questo vuol dire che in Benjamin la questione dell'aura è posta nell'ordine della reminiscenza, come se ci fosse in lui la consapevolezza che le opere del Novecento richiedono di essere comprese senza più utilizzare quelle categorie che erano legate al mondo religioso. Del resto per Benjamin, conferire l'aura a un oggetto artistico significa conferirgli la capacità di guardare: insomma, l'aura è un modello temporale in grado di rendere conto degli eventi della memoria. Non solo, ma in quanto presente reminiscente in cui il passato ritorna come anacronismo, l'aura fa tutt'uno con quell'immagine dialettica nella quale la temporalità tiene conto delle contraddizioni senza pretendere di risolverle, e quindi rifiutando ogni sintesi riconciliatrice.

Benjamin dunque non dà ragione né al «sonno» del mito né alla «veglia» della ragione illuministica, ma si affida – come s'è detto – al «risveglio»: è una tale supposizione che sembra permettere il superamento di quelle contraddizioni che caratterizzano in particolare l'Astrattismo: di fatto, un richiamo filosofico, religioso o ideologico da parte di un artista – da Kandinskij a Pollock, da Malevič a Reinhardt, da Mondrian a Newman – spesso ha troppo rapidamente sedotto la critica, inducendola a privilegiare eccessivamente la dimensione della spiritualità a detrimento di quella sensibile, alla quale invece è sempre connessa in modo necessario l'artisticità dell'opera; il che, del resto, accade in modo evidente anche negli artisti sopra citati, benché il carattere «astratto» della loro produzione possa far ritenere che in essa si assista a un primato dell'intelligibile sul sensibile, e dunque dello spirito sulla materia. A ben vedere, però, quel medesimo richiamo non costituisce affatto una chiave interpretativa per l'opera di un artista, dal momento che questo agisce in un ordine di realtà plastica, di lavoro formale, che deve essere interpretato innanzitutto per la sua produttività e incidenza nel tempo: esso deve essere inteso perciò nella sua capacità di apertura euristica, e non come l'espressione di una volontà programmatica.

Se prendiamo per esempio in considerazione un pittore come Barnett Newman, è significativo che tutti i suoi scritti tra il 1945 e il 1949 – ossia durante il periodo che precede l'emergere della sua problematica pittorica più innovativa – manifestino un pensiero dell'origine che non ha nulla a che vedere con la nostalgia del passato, ma che riguarda piuttosto la connessione dell'adesso con un già-stato inatteso, reinventato, che non è da confondere con tentativi di restaurazione o rinascita: quello che ci si presenta, infatti, è il rapporto che l'artista intrattiene *adesso* con il *passato*. E se, come s'è detto, l'aura è per Benjamin «l'apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa apparire vicina», allora in una tale definizione troviamo quell'apparizione o rivelazione dell'intelligibile nel sensibile di cui ci parla lo stesso Newman nei suoi scritti. È quanto mostra in modo esemplare il quadro *Onement 1* (1947), in cui appare in modo definitivamente evidente il famoso principio della «banda», o *zip*, che caratterizza tutta l'opera

successiva dell'artista: esso agisce come prima immagine assoluta di Newman. L'apertura bianca al centro del disegno possiede infatti quel carattere auratico che Benjamin definisce appunto come «apparizione unica»; essa esibisce quella qualità di *unicità* che lo stesso Newman rivendica come inizio assoluto della sua opera, prodotta senza un programma precostituito. Sempre secondo Newman, la banda verticale, lungi dal dividere il campo visivo, lo costituisce al contrario come unità indivisibile. Infine, il titolo stesso, *Onement 1*, suggerisce, attraverso la sua stranezza – non ci si aspetterebbe di veder figurare la cifra 1 accanto a una parola che significa di fatto la stessa cosa –, quella condizione di singolarità e irripetibilità che Benjamin riconosce in ogni immagine auratica. Più in generale, dobbiamo ammettere, sempre con Didi-Huberman, che noi siamo davanti all'immagine come davanti a qualcosa che si apre e si chiude, dove l'apertura dell'immagine è una metafora della sua interiorità spirituale. Il pensiero dell'apertura è un tratto caratteristico dell'estetica contemporanea: non a caso, si può parlare di «immagini aperte» davanti alle *zip* di Newman o alle tele tagliate di Lucio Fontana. Aprire, nel caso dell'immagine, equivale infatti a svelare, a presentare, dove la presentazione stessa pone la questione della rivelazione; che l'immagine si apra significa allora che essa mostra l'Altro, come avviene paradigmaticamente in quelle immagini cristiche, ovvero nelle «icone», dove «apertura» significa «incarnazione», dal momento che esse si aprono proprio perché l'interno divenga in qualche modo accessibile.

In questa prospettiva la linea – e quella di Klee è in questo senso esemplare – è lo strumento tramite il quale l'immagine sensibile manifesta il suo al di là intelligibile: così il pittore si sottrae alla sua subordinazione al visibile. È una tale linea che, nel limitare, vuole andare al di là del limite, in modo da mostrare ciò che quest'ultimo nasconde. Da questo punto di vista il pittore suggerisce sempre di più di quel che è dipinto, e l'opera fa intravedere al di là del visibile, senza però poterlo mai svelare del tutto, come ancora una volta testimoniano le «linee» di Klee. È in questo, allora, che consiste la dimensione autenticamente mimetica della pittura, e non invece nel suo essere una semplice copia o riproduzione del visibile. E se il colore ci parla innanzitutto del tempo, le immagini attraversano il tempo stesso e inquietano chi le interroga. Ma la vera questione è che, se di fatto rispetto alle immagini si è in genere scelta di volta in volta o l'una o l'altra componente dell'immagine – o l'imitazione o l'incarnazione –, c'è da dire invece che entrambi i termini sono necessari perché ci sia un'autentica immagine. Così, in riferimento all'icona del Cristo, è indubbio che qui abbiamo a che fare con un'immagine di Dio che è tale in quanto incarnazione del Verbo, il quale solo così si rende visibile agli uomini. L'immagine infatti è qualcosa che chiede di essere vista, qualcosa cioè che significa più del visibile, giacché designa l'idea di un visibile virtuale, di un visibile a venire: contro l'idolatria dei pagani e contro la nozione di mera imitazione, bisogna allora credere nel Verbo incarnato, che implica come tale la promessa di una dimensione propriamente visiva.

Di qui la necessità di una distinzione tra visibile e visivo: se il visibile è il mondo dell'idolatria, il visivo al contrario implica la possibilità di vedere al di là (il «più» di Adorno, l'«aura» di Benjamin); il visivo caratterizza infatti un mondo in cui l'immagine si dà contemporaneamente come presenza e come promessa. Lontano dal visibile, il visivo porta in sé la verità dell'incarnazione: vedere al di là è esaltare il visivo (l'incarnazione) in contrapposizione al visibile (l'imitazione). La dimensione del visivo e l'atto di vedere al di là presuppongono dunque, necessariamente, una fine del tempo in quanto tempo lineare. Il pagano, l'uomo del visibile, nega la resurrezione della carne, guardandola scomparire nella terra; ma egli si sbaglia riducendo la carne alla dimensione del cadavere. Così, mentre il pagano nella morte vede una distruzione della carne, il cristiano vi vede invece una trasformazione. Si tratta allora di cogliere la differenza all'in-

terno stesso dell'immagine, vale a dire di includere in quest'ultima la problematica dell'incarnazione come risposta cristiana all'alternativa che tradizionalmente oppone l'immagine pagana al rifiuto biblico delle immagini. L'incarnazione, secondo Tertulliano, è ciò che distingue i cristiani dagli ebrei: per questi ultimi, infatti, Dio è assolutamente invisibile, mentre per i primi Dio invia la propria immagine, il Cristo, per rendersi visibile agli uomini. Ma la problematica dell'incarnazione ha pure il dovere di scavare la differenza tra l'immagine divina e l'immagine idolatrica: per questo essa cerca di far emergere nel visibile lo spazio del visivo.

Così, se l'imitazione si lega solo al mondo visibile, dato che il suo oggetto ultimo è sempre un oggetto della realtà, l'incarnazione, invece, dispiegando il visivo, porta a manifestazione nell'immagine lo scarto tra il reale e il possibile e, insieme, quello tra il piacere e l'orrore. Ecco perché il visivo propone sempre un processo, ossia lo stare tra due aspetti contraddittori: il fuori e il dentro, la bellezza e appunto l'orrore. Non solo, ma questo scarto esibito dal visivo è caratterizzato da quella temporalità anacronica alla quale si faceva riferimento prima. Qui, allora, troviamo il tentativo di oltrepassare l'immagine visibile tramite l'immagine incarnata: il presupposto di un Dio che si offre come limite estremo di ogni immagine esige il momento paradossale dell'epifania. In questo senso, l'invenzione assolutamente centrale del cristianesimo consiste nell'incarnazione del Verbo divino nella persona «visibile» del Cristo; ed è proprio questo evento «incredibile» a costituire il fondamento stesso dell'intera cultura cristiana: celebrando in qualche modo l'entrata nel mondo visibile di Dio in quanto tale, e non come apparenza, l'evento dell'incarnazione deve costituire la posta in gioco di ogni figurazione e, insieme, il suo paradosso. Ciò che in sostanza il cristianesimo cerca in questo paradosso della figurazione è il superamento dell'opposizione secolare tra gli dèi troppo visibili del paganesimo greco-latino e il dio troppo invisibile della religione ebraica. Che l'invisibile, dunque, giunga alla visione è qualcosa che impone necessariamente il superamento della contraddizione visibile-invisibile, e ciò non è possibile se non modificando il senso stesso di ciascuna delle due nozioni: se da un lato il visibile deve manifestare una perdita – giacché se fosse soltanto visibile sarebbe un mero idolo – dall'altro lato, l'invisibile riesce a perturbare l'ordine del mondo visibile solo incarnandosi, vale a dire offrendosi a noi come «visivo». In questo senso, la «figura» cristiana sfugge all'«infigurabile», dal momento che l'incarnazione non è che figurabile.

Così, se il Rinascimento ha tentato di negare il paradosso e la lacerazione costitutivi della nozione di figura, cercando di annullare il visivo nel visibile, la figura cristiana non si riconosce in tale semplificazione, ma rivendica la sua antiteticità rispetto alla semplice visibilità. In particolare, è stato principalmente il desiderio dei Riformatori di liberarsi delle istituzioni antiche a spingerli a diventare avversari delle immagini: il loro programma prevede una nuova Chiesa, costituita dal predicatore e dalla comunità. Così, l'attitudine liberale di Lutero vede le immagini come supporti pedagogici della predicazione della Parola: esse, in tal modo, sono private dell'aura, che è una condizione del loro culto, con la conseguenza che non devono e non possono più rappresentare un'istituzione. E se anche per Calvino le immagini non possono rappresentare che il visibile, si può allora dire che ciò che i Riformatori rifiutano nell'immagine in nome della religione è il suo carattere di rivelazione: è anche attraverso questo processo che dall'immagine culturale medioevale si passa all'opera d'arte dei tempi moderni. La Chiesa romana doveva allora trovare una nuova pratica delle immagini per mantenere i diritti dell'immagine culturale nell'era dell'arte. L'antica pretesa è ora trasferita sulle immagini antiche, reliquie di un tempo passato, che sono sempre considerate come immagini del cristianesimo primitivo e che devono dunque servire a rifiutare in modo visibile le concezioni riformatrici.

5. *Il tema dell'Annunciazione e la sua esemplarità rispetto alla questione del rapporto visibile-invisibile*

In particolare, se prendiamo poi in esame uno dei temi iconografici che più profondamente hanno segnato la storia dell'arte occidentale, quello cioè dell'*Annunciazione*, ci rendiamo conto che abbiamo qui a che fare con una dimensione, quella appunto del Mistero dell'Incarnazione, nella quale il dato visibile si apre alla manifestazione di qualcosa di non-visibile: qualcosa che, come tale, non risulta assimilabile a nessuna prospettiva logica. Così, proprio nel presentarsi come una dimensione epifanica, l'*Annunciazione* nega l'assolutizzazione del dato e quindi di ogni visibile che pretenda di mettere fuori gioco il rimando a ciò che si sottrae all'occhio, ovvero alla visione ottico-retinica. È quanto l'iconografia tradizionale dell'*Annunciazione* esibisce in modo esemplare: solo Maria è in grado di vedere l'Angelo, che per sua natura è invisibile, in quanto il suo «vederlo» si affida non all'«occhio» bensì a quello «sguardo» che, in Maria, si manifesta come fede. In questo modo, proprio nell'enunciare l'irruzione dell'invisibile nel visibile, quello che l'*Annunciazione* mette in opera è un autentico cortocircuito di passato, presente e futuro: nel momento stesso in cui il passato (il Peccato originario) irrompe nel presente, quest'ultimo si apre alla prefigurazione del futuro (la Grazia, ovvero la Salvezza). Così, nel caso dell'*Annunciazione*, la dimensione propriamente iconografica (la configurazione sensibile dell'immagine, cioè le sue linee e i suoi colori) si fa testimonianza di un evento «inaudito», in quanto irriducibile a ogni tentativo di spiegazione logica. Da questo punto di vista, l'*Annunciazione* si offre a noi come il paradigma stesso della nozione di «visivo», intendendo con ciò – come s'è detto – un visibile che, nella sua immanenza, si fa esso stesso incarnazione di una trascendenza (non-visibile).

Tenendo dunque conto della contemporanea evoluzione fra lo sviluppo del tema dell'*Annunciazione* e di quello della «prospettiva» – in particolare tra la seconda metà del Trecento e il Cinquecento, e segnatamente nell'Italia centrale –, c'è da chiedersi se una tale contemporaneità non abbia un significato profondo, proprio di natura teorica. È indubbio infatti che, laddove l'*Annunciazione* è la rappresentazione di un mistero della fede (l'Invisibile divino che diviene visibile, l'Irrappresentabile che prende forma, l'Incommensurabile che assume una dimensione), la prospettiva è lo strumento perfetto per compiere una simile operazione. Così, se l'invenzione della prospettiva assume il carattere di una dimensione miracolosa è perché essa conferisce ordine alla storia, ma allo stesso tempo perché fa apparire la realtà come se parlasse da sola: si tratta, infatti, di una invenzione capace di nascondere il fatto che siamo in presenza di un «discorso», quello dell'evangelista Luca.

Se prendiamo ad esempio in considerazione l'*Annunciazione* di Piero della Francesca ad Arezzo, ci accorgiamo che l'affresco è organizzato in quattro parti, in ciascuna delle quali si trovano Dio, l'Angelo, la Vergine e una finestra, dove la parte che contiene la finestra richiama esplicitamente la teoria della prospettiva. Non a caso, questa finestra aperta è descritta nel libro di Piero della Francesca *De Prospectiva pingendi*, dove una tale descrizione è tra l'altro accompagnata dalla spiegazione dell'uso del filo a piombo. Piero ci fa immaginare, così, che c'è una relazione a quattro, che non riguarda solamente i tre attori – Dio, Angelo, Vergine –, ma anche la finestra. Se allora conferiamo un significato alle quattro polarità, possiamo affermare che l'invisibile (Dio) si giustappone al visibile (la finestra), rendendosi visibile attraverso l'Angelo, mentre Maria raggiunge la grazia proprio attraverso l'azione del dispositivo prospettico. Del resto, la tecnica di nascondere e insieme mostrare la prospettiva è tipica di Piero della Francesca, tenendo comunque conto che è proprio la prospettiva che sembra, talora, portare a visibilità la dimensione narrativa della scena.

Quello dell'Annunciazione, allora, è un dispositivo che risulta fondato sull'ordine del discorso, cioè sull'«enunciazione», con la conseguenza che è il singolo artista a creare, di volta in volta, un significato figurativo, come accade ad esempio nel caso della porta, che è un'altra figura essenziale dell'*Annunciazione* e che si configura come una vera e propria soglia tra Dio e uomo, ossia tra visibile e invisibile. Come ha segnalato Erwin Panofsky in *La prospettiva come forma simbolica* (1927), il primo dipinto europeo «in prospettiva» è un'*Annunciazione*, quella di Ambrogio Lorenzetti, nella quale per la prima volta, nel 1344, un pittore (senese) costringe «le perpendicolari del piano di base a convergere in un unico e medesimo punto» (ed. 1966, p. 58). Così, tra il 1344 e il 1420, *Annunciazione* e prospettiva avrebbero intrattenuto un'intima complicità nella definizione di ciò che si andava delineando come lo spazio della rappresentazione moderna. E se, nella pittura italiana del Rinascimento, c'è stata un'affinità fra il tema dell'*Annunciazione* e lo strumento figurativo della prospettiva, tuttavia tale affinità ha un carattere paradossale, poiché si fonda non sull'accordo, bensì su una tensione fra il tema rappresentato e lo strumento della sua rappresentazione. Inoltre, se la prospettiva centrale assume la funzione regolatrice della simmetria, che introduce un'idea di reciprocità, allora è indubbio che l'idea di scambio reciproco costituisce il cuore spirituale e teologico dell'*Annunciazione*, rappresentando il momento dello scambio tra Dio e la sua creatura, scambio che rende possibile l'Incarnazione e, per suo mezzo, la salvezza dell'umanità. E questo è vero, anche se c'è da dire che l'affinità tra *Annunciazione* e prospettiva non si basa soltanto sull'impiego di un dispositivo prospettico centrato e simmetrico, dal momento che le Annunciazioni «asimmetriche» sono più numerose di quelle «simmetriche», che si manifestano principalmente nel Quattrocento, in Toscana e in Umbria.

L'*Annunciazione*, comunque, è innanzitutto un racconto, quello del dialogo in cui, secondo la tradizione cristiana, l'Arcangelo Gabriele annuncia a Maria che proprio lei è stata scelta tra tutte le donne per concepire il figlio di Dio. Ed è il Vangelo di san Luca (1, 26-38) il solo che faccia riferimento preciso a questo evento fondatore: si tratta di un puro dialogo, del racconto di uno scambio verbale, privo di qualsiasi precisazione sulle circostanze dell'evento. È proprio questo che dà ai pittori una grande libertà nell'invenzione delle circostanze, si tratti di definire il contesto nel quale ha luogo l'*Annunciazione*, ovvero la casa di Maria, o l'attività che quest'ultima svolge nel momento in cui l'Arcangelo Gabriele entra nella sua casa, da quale ingresso egli acceda o, ancora, l'aspetto dei personaggi. Nel testo di san Luca, in particolare, i richiami dal Nuovo all'Antico Testamento inscrivono l'*Annunciazione* in una trama di corrispondenze che conferisce all'incontro tra l'Angelo e la Vergine la sua vera portata, che è di carattere provvidenziale. E tale carattere provvidenziale non si riduce a un aneddoto: compiendo la profezia dell'Antico Testamento, l'*Annunciazione* non soltanto dà inizio all'era cristiana della Grazia, che succede all'era mosaica della Legge; essa costituisce anche una fine, una rivelazione: è un «evento apocalittico». Inaugurando dunque nell'Incarnazione la vita umana del Cristo, l'*Annunciazione* dà anche l'avvio all'era della storia umana, che si compirà alla fine dei tempi: è la totalità del piano divino della Redenzione e della sua misteriosa Provvidenza che si riassume in quel giorno nel quale si condensano un passato ricordato, un futuro prefigurato e un presente carico di mistero. E se l'*Annunciazione* è il racconto del dialogo tra l'Arcangelo e Maria, e questo dialogo si conclude con un avvenimento fondamentale, l'Incarnazione divina, che l'annuncio dell'Angelo indica come evento futuro, tuttavia il suo realizzarsi non è esplicitamente enunciato nel racconto stesso.

L'Incarnazione ha luogo, infatti, nel momento in cui Maria dichiara: «Avvenga in me secondo il tuo Verbo». Ma san Luca si limita qui a scrivere: «E l'angelo parti da lei». Questa «ellissi», questa «pagina bianca», non è priva di ragioni, dal momento che lascia intravedere il mistero fondatore della fede cristiana, vale a dire l'Incarnazione, quale mistero

assoluto, incomprensibile e addirittura impensabile a partire dalle categorie logiche e dalle rappresentazioni umane. La carica di mistero propria dell'Incarnazione, che è implicita nel racconto dell'*Annunciazione*, è stata espressa con forza da san Bernardino da Siena, tra il 1420 e il 1444, nel suo sermone *De triplici Christi nativitate*. L'Incarnazione è il momento in cui «l'eternità viene nel tempo, l'immensità nella misura, il Creatore nella creatura, Dio nell'uomo, la vita nella morte [...] l'incorruttibile nel corruttibile, l'irraffigurabile nella figura, l'inenarrabile nella narrazione, l'inesplicabile nella parola, l'invisibile nella visione, l'inudibile nel suono». Ma è proprio questo carattere propriamente irrappresentabile dell'Incarnazione, e l'impossibilità di rappresentare l'irraffigurabile nella figura, che ha permesso di delineare quel «problema artistico»⁷ capace di dare luogo alla paradossale affinità dell'*Annunciazione* e della prospettiva. In particolare, come sostiene Pierre Francastel⁸, la prospettiva geometrica è una «forma», dal momento che quanto costituisce la forma di un'opera non sono i dettagli ma l'insieme; così la prospettiva in quanto Forma è una struttura che fa tutt'uno con l'organizzazione degli elementi, e questo equivale a dire che la prospettiva organizza e interpreta il visibile, dando forma alla rappresentazione che gli uomini del xv secolo si facevano del mondo.

6. Tra realtà e possibilità: l'immagine e la sua funzione di testimonianza

Più in generale è indubbio che, se è vero – come abbiamo visto, in riferimento appunto al tema dell'*Annunciazione* – che fra il Trecento e il Quattrocento il problema dell'immagine risulta strettamente connesso a quello della prospettiva, è anche vero che l'uomo, che non si è mai liberato del potere delle immagini, ha però fatto esperienza di quest'ultimo secondo modalità storicamente differenti. Oggi, in particolare, a rivelarsi sicuramente importante e produttiva è quella funzione dell'immagine che possiamo definire di testimonianza, intendendo con ciò un'immagine appunto che, nella consapevolezza dell'impossibilità di ogni pretesa di esaurire il reale, e insieme di manifestare l'Assoluto, può essere interrogata come attestazione di quanto non si lascia mai completamente tradurre in immagine. Testimoniare, infatti, è raccontare ciò che è impossibile raccontare del tutto. Da questo punto di vista, non si può non sottolineare la stretta connessione fra il tema della testimonianza e quello della memoria. Si tratta infatti di serbare nella memoria, strappandolo all'oblio, tutto ciò che appartiene alla finitezza dell'essere umano: la sofferenza, il dolore, la morte; tutto ciò, insomma, che di fatto non riceve né una parola finale né una redenzione definitiva. È qui che ritroviamo il tema della «sofferenza inutile», della quale si parla nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, e insieme il tema del «dover ricordare», di cui parla, sempre in quest'opera dostoevskijana, Alëša Karamazov sulla tomba del piccolo Il'juša. Nello stesso tempo, è anche vero che la memoria è custodita dalle e nelle immagini, che non sono una rivelazione assoluta, ma un sapere senza fine, cioè un dire qualcosa che non si può mai dire del tutto: è quanto rende le immagini sempre incompiute e, in quanto tali, si può dire che non c'è in esse né resurrezione né redenzione. Ma soprattutto l'immagine non è più disvelamento della verità e dell'assoluto, ed è per questo che l'arte moderna richiede che si guardi nelle immagini ciò di cui esse sono appunto testimonianza e memoria. In questo senso, Adorno fa della «immersione spietata» nella negatività, del fatto cioè di assumere senza compromessi l'atomiz-

⁷ A tale proposito, cfr. Arasse, D., *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, tr. it. Usher Arte, Firenze 2009.

⁸ Cfr. Francastel, P., «Signification et figuration» (1963), in *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, Paris 1963.

zazione radicale della vita e la distruzione dei punti d'appoggio tradizionali, fino alla distruzione delle forme ereditate, la sorgente stessa della vitalità delle grandi opere della modernità, quali quelle di Kafka, di Joyce, di Beckett e della «Nuova Musica».

In questa prospettiva, se è vero che la funzione testimoniale dell'immagine fa tutt'uno con la sua capacità rammemorante, è anche vero che a essere qui in gioco è una nozione di memoria intesa non come conformità con l'accaduto, ma come espressione di quell'immemoriale che si riferisce a qualcosa che non possiamo né del tutto ricordare né del tutto dimenticare, ossia a qualcosa che non è né del tutto dicibile né del tutto indicibile. In questo senso, si può affermare che il testimone parla soltanto a partire da un'impossibilità di parlare, come esemplarmente emerge dall'opera di Primo Levi il quale, nei *Sommersi e i salvati*, sostiene che il testimone è colui che parla per quanti – in primo luogo, i «musulmani» – non possono più parlare. In particolare, per quanto riguarda la possibilità che l'arte ha di testimoniare Auschwitz, nell'ultimo capitolo della *Dialettica negativa*, intitolato *Meditazioni sulla metafisica*, Adorno riprende il tema di cosa significhi, appunto, fare filosofia e fare arte dopo Auschwitz, dal momento che in precedenza aveva affermato che «scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie». A distanza di anni, il problema viene ripreso sia nella *Teoria estetica* che nella *Dialettica negativa*, dove non a caso si afferma che «la sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò sarà stata un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie»⁹. Auschwitz ha così dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura: «Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l'urgente critica a essa, è spazzatura»¹⁰. Di fatto, Auschwitz segna, per Adorno, lo scacco dell'umanesimo occidentale, rinviando a una dimensione di orrore che rende impotente ogni tentativo di spiegazione; non a caso, se Adorno non cessa di evocare Auschwitz, è proprio perché esso costituisce il limite stesso della Ragione, vale a dire dell'*Aufklärung* in quanto appunto dimensione esplicativa. Non solo, ma dopo Auschwitz è da rifiutare anche ogni affermazione di positività dell'esistenza, perché questo suonerebbe ingiusto nei confronti delle vittime, come pure è da rifiutare ogni tentativo di trovare un senso nel non-senso del loro destino.

Che l'immagine valga allora come testimonianza significa che il tentativo di dire l'indicibile è un compito infinito, ed è per questo che la questione dell'immagine è parte integrante della questione etica. Ciò implica il fatto che nell'immagine, non essendoci – come s'è detto – alcuna compiutezza, non si dà nemmeno alcuna pacificazione nei confronti del reale. Da questo punto di vista, considerare le immagini come testimonianza equivale a vederle come il luogo di una tensione sempre irrisolta tra memoria e oblio, dove l'oblio è il limite interno di ogni nostra rammemorazione e, insieme, la condizione che la rende possibile. In tal senso, se è vero che la consapevolezza del dover-essere della memoria è un compito etico che non si può non assumere, nel momento in cui si tenta di dare un senso al passato, facendocene una rappresentazione e in questo modo riconfigurandolo a partire dalle esigenze del presente, è anche vero che una tale consapevolezza non può non implicare, nello stesso tempo, il riconoscimento della necessità dell'oblio. Soltanto l'oblio, infatti, è in grado di produrre quell'innovazione che è espressione della creatività umana, vale a dire della nostra capacità inventiva e costruttiva, e che tuttavia può realizzarsi sempre e solo sullo sfondo di una tradizione già data e strutturata.

Di qui il carattere eminentemente storico dell'immagine e, insieme, la sua interna produttività, quale è individuabile nel progetto di Warburg *Mnemosyne*, progetto che ci permette di comprendere che la storia è qualcosa di più di una semplice cronologia:

⁹ Adorno, Th.W., *Dialettica negativa*, tr. it. Einaudi, Torino 2004, p. 326.

¹⁰ Ivi, p. 330.

non abbiamo a che fare con una linea continua che va dal passato al presente, dal momento che ogni punto della storia si configura come un tempo già stratificato. Alla continuità viene così a sostituirsi una nozione di «ripetizione» che fa tutt'uno con quella di «memoria», e che è in grado di restituire la possibilità di ciò che è stato rendendolo nuovamente possibile. Si tratta dunque non di restituirci il passato così come è stato, perché questo sarebbe propriamente «infernale», ma di restituire al passato le sue possibilità inesprese.

È esattamente quanto troviamo in Nietzsche: alla dimensione infernale di una ripetizione del passato come qualcosa che appartiene all'ordine dei fatti, vale a dire di ciò che è empiricamente constatabile, di cui ci parla il capitolo intitolato non a caso «Il peso più grande» nella *Gaia scienza*, si contrappone la concezione che vede nel passato non un insieme di fatti bensì di possibilità, come emerge dal capitolo «La visione e l'enigma» nel *Così parlò Zarathustra*. Ed è appunto una tale ripetizione-memoria che è in grado di trasformare il reale in possibile e il possibile in reale. Da questo punto di vista, è indubbio che le immagini autentiche, quelle cioè artistiche, sono l'opposto di quelle televisive e in genere di quelle proposte dai *media*, giacché queste ultime ci danno semplicemente il fatto, ciò che è stato, senza la sua possibilità. Invece le immagini artistiche producono dal loro interno non fatti, ovvero significati già stabiliti, ma forme in grado di offrire possibilità di significato sempre nuove e diverse.

DIDEROT E L'EMBODIMENT

Giuseppe Di Liberti

Premessa

Nella vasta opera diderotiana, gli *Éléments de physiologie* sono certo tra gli scritti del *Philosophe* di minor successo critico: inseriti per la prima volta nelle opere complete nell'edizione Assézat del 1875, hanno conosciuto una vera e propria edizione critica soltanto nel 1964 per merito di Jean Meyer. Ben al di là delle vicende editoriali¹, gli *Éléments* presentano non poche asperità al lettore: una scrittura spesso tecnica e arida ben lontana dalla brillantezza del Diderot letterato; una lunga seconda parte, *Éléments et parties du corps humain*, decisamente compilativa e in buona parte ricalcata sugli *Elementa physiologiae corporis humani* di Haller; lo stato incompiuto dell'opera, i riferimenti (espliciti e impliciti) alle principali teorie fisiologiche dell'epoca talora sintetizzati in modo intuitivo, il carattere frammentario di molti passaggi. Eppure il progetto di Diderot, fin dalle prime righe, sembra essere ben più ambizioso di quello di un semplice *abregé* di fisiologia: «il *philosophe* – scrive Meyer – si era dato come obiettivo quello di collocare l'uomo nel suo ambiente biologico e di definire la sua natura di essere vivente e pensante»². Un progetto che impegna Diderot dal 1765, cioè dal momento in cui si libera dell'impresa dell'*Encyclopédie*, fino alla sua morte nel 1784, benché alcuni nuclei tematici siano già presenti nelle *Pensées sur l'interprétation de la Nature* del 1753. Se considerati come sintesi conclusiva di quella metafisica congetturale iniziata con le *Pensées*, gli *Éléments* superano senz'altro i limiti dell'antropologia fisiologica criticata da Kant³, per offrirsi, a giusto titolo, come una prima antropologia biologica. La continuità tra uomo e mondo, così come i rapporti tra gli organi e la profonda unità di mente e corpo sono garantiti dalla proprietà principale della materia, la sensibilità, così come già esposto nel *Rêve de d'Alembert*. Ma se nel *Rêve* le preoccupazioni di Diderot sono per così dire di ordine marcatamente metafisico (senza per questo tralasciare le conseguenze che il «materialismo biologico»⁴ antidualista comporta per la teoria della generazione, per l'unità dell'io e per la formazione delle idee), gli *Éléments* tentano un'applicazione puntuale di tali congetture alla vita animale e umana, con un particolare riguardo per i fenomeni del cervello ai quali Diderot dedica la terza e ultima parte del trattato.

Lo scopo del presente contributo è di mostrare come oltre alla profonda continuità tra sensazione, percezione e cognizione, nelle pagine di Diderot si delinea una stretta connessione tra schemi corporei e processi cognitivi. In altri termini, vorremo qui ana-

¹ Cfr. l'introduzione di Meyer a Diderot, D., *Éléments de physiologie*, introduction et notes de J. Meyer, Librairie Marcel Didier, Paris 1964; e l'introduzione di Quintili a Diderot, D., *Éléments de physiologie*, texte établi, présenté et commenté par P. Quintili, Honoré Champion, Paris 2004.

² Meyer, J., «Introduction», in Diderot, D., *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. xxxi.

³ Cfr. Kant, I., *Antropologia pragmatica* (1798), trad. di G. Vidari, riveduta da A. Guerra, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 3.

⁴ Definizione di L. Versini nell'introduzione a Diderot, D., *Œuvres. Philosophie*, a cura di L. Versini, Laffont, Paris 1994, t. 1), p. 7 (nell'edizione Versini il testo degli *Éléments de physiologie* è parziale).

lizzare come gli *Éléments* presentino in senso proprio una teoria dell'*embodiment*, che si offre già come «programma di ricerca»⁵ e che attraversa l'intera riflessione diderotiana almeno a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Settecento. La verifica puntuale di questo modello e l'analisi delle specifiche modalità di *embodiment* tracciate da Diderot richiederebbero uno studio ben più ampio del presente, ma possiamo qui almeno provare a tratteggiare i problemi che tale prospettiva pone.

La prima questione è di ordine epistemologico. Ben lungi dal volere adottare una «logica del precursore» per la quale Diderot, in assenza dei dati empirici acquisiti oggi, avrebbe anticipato un modello teorico attuale, vorremmo considerare l'*embodiment* come necessaria e logica conseguenza di ogni antidualismo che consideri l'esperienza sensibile come condizione primaria della cognizione. Diderot non si limita ad affermare la stretta corrispondenza tra mentale e corporeo, si spinge piuttosto fino ad articolare un modello di cognizione che oltre che *embodied* è anche *embedded*, cioè in stretta interazione con l'ambiente. Tale interazione è assicurata dalla sensibilità «proprietà generale della materia o prodotto dell'organizzazione»⁶ e di conseguenza principio di scambio tra organismi più o meno complessi, condizione di *commercium* tra uomo e mondo. L'essere senziente non è però in Diderot già un essere pensante e questo per tre ragioni sulle quali ritorneremo in seguito: il passaggio da organizzazioni semplici della materia a organismi complessi; la funzione della memoria come principio di identificazione dell'io; la relazione tra livello sensorio-modale e livello simbolico-amodale.

Il secondo problema è invece di carattere storiografico e riguarda direttamente la necessità di una parziale ricostruzione di alcuni passaggi della storia dell'estetica alla luce dell'attuale ridefinizione della disciplina⁷. In altri termini, se per costituirsi, una *neoestetica* necessita nuove riconsiderazioni storiche sulle sue relazioni con le scienze della vita e con le filosofie della mente, un'estetica diderotiana non può rimanere nei limiti della filosofia dell'arte espressa nei *Salons*, nelle *Pensées sur la Peinture*, nel *Traité du Beau* o nel *Paradoxe sur le comédien*, ma deve necessariamente integrare la riflessione artistica nel più ampio programma di un'antropologia filosofica *sub specie aestheticae*. In questa riorganizzazione, l'analisi di una *embodied embedded cognition* nell'opera di Diderot – e più in generale nelle obiezioni settecentesche al dualismo cartesiano – può giocare un ruolo cruciale. Tale analisi permetterebbe inoltre ai teorici dell'*embodiment* di considerare una prospettiva storica più ampia di quella abitualmente tracciata a partire da Husserl e Merleau-Ponty.

Corpo e cervello

Nelle pagine di Diderot, il rapporto, nell'uomo, tra cervello e resto del corpo pone alcuni problemi fondamentali, tanto settecenteschi quanto contemporanei.

Nel secondo capitolo della prima parte dedicato all'*Animale*, Diderot sviluppa la definizione data da Buffon e che già il *Philosophe* aveva utilizzato nella redazione dell'articolo «Animal» dell'*Encyclopédie*, costatandone i limiti:

⁵ Cfr. Shapiro, L., «The embodied cognition research programme», *Philosophy Compass*, 2/2, 2007, pp. 338-346.

⁶ Diderot, D., «Le Rêve de l'Alembert», in Id., *Ceuvres. Philosophie*, cit., t. 1 (da qui in poi abbreviata in LV), p. 619. Cfr. anche la «Réfutation d'Helvétius», ivi, p. 797.

⁷ Cfr. Russo, L., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», *Rivista di estetica*, 47, 2011, pp. 197-209. Ben al di là del saggio appena citato, questo articolo così come tutta la mia ricerca attuale risentono profondamente dello scambio col prof. Luigi Russo il quale, soprattutto nel corso dell'elaborazione della tesi di dottorato, mi ha indirizzato verso una storia delle idee sensibile agli sviluppi più recenti del dibattito estetologico.

Cependant qu'est - ce que l'animal? C'est, dit M. de Buffon, Hist. nat. gen. & part. la matiere vivante & organisée qui sent, agit, se meut, se nourrit & se reproduit. Conséquemment, le végétal est la matiere vivante & organisée, qui se nourrit & se reproduit; mais qui ne sent, n'agit, ni ne se meut. Et le minéral, la matiere morte & brute qui ne sent, n'agit, ni se meut, ne se nourrit, ni ne se reproduit. D'où il s'ensuit encore que le sentiment est le principal degré différentiel de l'animal⁸.

Ma si tratta di una definizione «fort imparfaite» che potrà affinarsi soltanto attraverso lo studio comparativo dei singoli animali. La difficoltà della definizione rivela chiaramente l'antispecismo di cui Diderot sembra convinto nell'affermare costantemente la fluidità dei passaggi da un regno all'altro della natura⁹. Negli *Éléments* Diderot, in un certo senso, puntualizza la natura del *sentiment* dell'animale grazie alla relazione necessaria tra sensibilità e movimento:

La sensibilité est une qualité propre à l'animal, qui l'avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l'environne. [...] Je serais tenté de croire que la sensibilité n'est autre chose que le mouvement de la substance animale, son corollaire. [...] La mobilité rend la sensibilité plus forte: immobilité la détruit dans le tout¹⁰.

Se sensibilità e vita, trattati quasi come sinonimi, penetrano la materia tutta, gli esseri viventi si differenziano per gradi di complessità della loro organizzazione: la molecola vivente, l'animale-pianta (es. la *tremella*), l'animale microscopico (ad esempio il polipo di Trembley), l'animale, l'uomo¹¹. Ognuno dei livelli più complessi contiene i livelli più semplici: «Il y a certainement deux vies très distinctes, même trois. La vie de l'animal entier. La vie de chacun de ses organes. La vie de la molécule»¹². E se l'ordine della natura muta costantemente, è proprio la molecola sensibile che, inalterabile, assicura la continuità tra gli esseri¹³.

La differenza tra animale e uomo è posta all'inizio del terzo capitolo della prima parte, dedicato appunto all'uomo: «La caractéristique de l'homme est dans son cerveau et non dans son organisation extérieure»¹⁴. Ma d'altra parte, il cervello è un organo come gli altri, senza che nemmeno gli si accordi un particolare privilegio:

Le cerveau ne pense non plus de lui-même, que les yeux ne voient, et que les autres sens n'agissent d'eux-mêmes. Il faut au cerveau pour penser des objets, comme il en faut à l'œil pour voir. Cet organe aidé de la mémoire a beau voir, confondre, combiner, créer des êtres fantastiques, ces êtres existent épars. Le cerveau n'est qu'un organe comme un autre. Ce n'est même

⁸ Diderot, D., art. «Animal», in *LV*, pp. 250-251.

⁹ Sull'antispecismo di Diderot cfr. Coulet, H., «Diderot et le problème du changement», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987, pp. 59-67; Suzuki, M., «Chaîne des idées et chaîne des êtres dans *Le Rêve de d'Alembert*», *Dix-huitième siècle*, 19, 1987, pp. 327-338; Rey, R., «Dynamique des formes et interprétation de la nature», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 11, 1991, pp. 49-62; Thomson, A., «Diderot, le matérialisme et la division de l'espèce humaine», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 1999, pp. 197-211; Fauvergue, C., «Diderot et l'idée d'inquiétude naturelle», *Dix-huitième siècle*, 40, 2008, pp. 655-664; Ibrahim, A., «Maupertuis dans *Le Rêve de D'Alembert*: l'essai d'abeilles et le polype», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, pp. 71-83. Scrive Diderot negli *Éléments de Physiologie* (da qui in poi abbreviato in EP): «L'ordre général de la nature change sans cesse: au milieu de cette vicissitude la durée de l'espèce peut-elle rester la même? Non: il n'y a que la molécule qui demeure éternelle et inaltérable»; EP, *LV*, p. 1270.

¹⁰ EP, *LV*, p. 1267.

¹¹ Ivi, p. 1261.

¹² Ivi, p. 1269.

¹³ Ivi, p. 1275.

¹⁴ Ivi, p. 1278.

qu'un organe secondaire qui n'entrerait jamais en fonction sans l'entremise des autres organes. Il est vif ou obtus comme eux. Il est paralysé dans les imbéciles, les témoins sont sains, le juge est nul¹⁵.

In questa apparente contraddizione si definisce in Diderot un'originale concezione di quella che potremmo chiamare una *mente incorporata*, caratterizzata da due facoltà, la memoria e il giudizio.

Certamente il materialismo diderotiano è lontano dall'essere riduzionista e la marcata critica al dualismo cartesiano comporta per Diderot, soprattutto nella sua riflessione più matura, un deciso antimeccanicismo¹⁶. Sebbene la metafora della macchina permanga assai presente, sembra essere inadeguata a risolvere in essa l'idea di vita: «L'animal, suivant quelques auteurs, est une machine hydraulique. Que de sottises on peut dire d'après cette unique supposition!»¹⁷. La meccanica di Diderot si discosta sempre più dal modello matematico dell'articolo *Mécanique* di d'Alembert per divenire piuttosto una meccanica biochimica, più prossima alla prospettiva presentata dal vitalista Ménuret de Chambaud nell'articolo *Économie animale*. E proprio da Ménuret – come anche da Maupertuis e da Bordeu –, Diderot eredita l'immagine dello sciame d'api¹⁸, ben più efficace per rappresentare le interazioni di «simpatia» tra organi viventi o tra molecole che costituiscono un'organizzazione. Proprio la nozione di organizzazione è cruciale per Diderot: non più macchina meccanicista; abbastanza prossima alla concezione dinamica leibniziana di organismo (quindi distante dalla prospettiva animista di Stahl¹⁹ favorevolmente letta dai vitalisti di Montpellier); non ancora organismo nel senso kantiano e post-kantiano. Senza anima e senza finalità, gli esseri viventi non sono altro che forme singolari e momentanee di organizzazione che sfuggono tanto alla generalizzazione che all'individuazione. «L'organisation et la vie, voilà l'âme»²⁰, scrive nelle pagine conclusive degli *Éléments*.

L'idea di organizzazione assorbe tutto, è il tutto. Diderot sostituisce alla forza leibniziana la sensibilità; usa la nozione di Haller di irritabilità per estendere la sensibilità alla materia tutta; da Rouelle apprende che le proprietà fisiche degli elementi sono transitorie e dipendono dai rapporti chimici tra corpi²¹; eredita dal vitalismo l'idea di una sinergia o simpatia tra organi o molecole come principio strutturante di organizzazio-

¹⁵ Ivi, p. 1287.

¹⁶ Cfr. Wolfe, C.T., «Machine et organisme chez Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 1999, pp. 213-231.

¹⁷ EP, LV, p. 1266.

¹⁸ Cfr. per Ménuret, Duflo, C., «Diderot et Ménuret de Chambaud», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, pp. 25-44; per Maupertuis, Ibrahim, A., «Maupertuis dans *Le Rêve de d'Alembert*», cit.; per Bordeu, Boury, D., «Théophile de Bordeu: source et personnage du *Rêve de d'Alembert*», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, pp. 11-24; Barroux, G., «Vitalisme et anthropologie au XVIII^e siècle en France: l'exemple des recherches de Théophile de Bordeu sur les glandes», in Boulad-Ayoub, J., Torero-Ibad, A. (ed.), *Matérialismes des Modernes. Nature et Moeurs*, Les Presses de l'Université Laval, Laval 2009, pp. 179-220; e Roger, J., *Les Sciences de la vie dans la pensée française du 18^e siècle* (1963), Armand Colin, Paris 1971², pp. 623-624. Cfr. inoltre Wolfe, C.T., «Organisation ou organisme? L'individuation organique selon le vitalisme montpelliérain», *Dix-huitième siècle*, 41, 2009, pp. 99-119.

¹⁹ Sulle divergenze tra Leibniz e Stahl intorno alla nozione di organismo, cfr. Duchesneau, F., «Leibniz et Stahl: divergences sur le concept d'organisme», *Studia Leibnitiana*, 27 (2), 1995, pp. 185-212.

²⁰ EP, LV, p. 1316.

²¹ Cfr. Guédon, J.-C., «Chimie et matérialisme: la stratégie anti-newtonienne de Diderot», *Dix-huitième siècle*, 11, 1980, pp. 185-200; e Lannoy, C., «La sensibilité épistémologique de Diderot: expression matérialiste d'un désir d'éternité», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, 1999, pp. 59-88.

ne; accoglie le ricerche di Bordeu sulle funzioni delle ghiandole, sulla loro autonomia e sulla loro complessità organica nonché l'idea della sensibilità propria ad ogni organo; elimina, in ragione della loro immaterialità, tanto l'anima quanto il principio vitale. Delle principali ricerche mediche del suo tempo Diderot compie una sintesi e per via congetturale ne radicalizza le conseguenze.

Il cervello per Diderot non è più, come invece voleva Haller, la sede dell'anima. In un certo senso, può considerarsi l'organo proprio di alcuni fenomeni organizzativi che conferiscono all'essere vivente l'unità dell'io. Per Bordeu tale esercizio del cervello è di natura strettamente materiale: le idee, che altro non sono che tensioni o vibrazioni, si propagano attraverso le fibre nervose nel resto del corpo in virtù del movimento impresso al cervello dalle arterie²². Senza negare la fisiologia del cervello di Bordeu, Diderot da un lato non intende accordare al cervello una supremazia sugli altri organi, dall'altro non vuole ridurre la complessità dei fenomeni cerebrali alla sola fisiologia anatomica²³. Il mentale per Diderot non è nel cervello ma in tutto il corpo, nella sua organizzazione, nell'equilibrio tra organi e funzioni in un tutto²⁴.

La prospettiva di Diderot non è semplicemente quella di naturalizzare l'anima o di rimpiazzarla col cervello, opzioni che in fondo comporterebbero lo stesso rischio metafisico e cioè dover individuare un principio di vita immateriale. La vita è per Diderot nell'organizzazione, nella fitta rete di rapporti tra gli organi e tra le molecole resa possibile dalla sensibilità, come proprietà comune. L'io stesso è nel rapporto tra questa molteplicità di organi e molecole folli²⁵. Ma già nel *Rêve* Diderot si poneva il problema dell'unità dell'io non soltanto nei termini di una continuità di sostanze fisiche, ma anche come continuità di stati, assicurata dalla memoria, facoltà *organizzativa* propria al cervello, in quanto, esso stesso, materia sensibile organizzata e centro del complesso *resseau* di fibre nervose.

Memoria e giudizio

La memoria è anzitutto «une qualité corporelle»²⁶ sia perché proviene dalle sensazioni di tutto il corpo, dalla moltitudine degli organi, sia perché risiede in un organo sensibile. Ma soprattutto Diderot definisce la funzione decisiva della memoria nell'organizzazione di un corpo e nel costituirsi di un'identità in un corpo singolare. È bene ricordare, in tal senso, che la soggettività per Diderot non è a fondamento di un corpo indivi-

²² «Il y a apparence que ces rapports viennent de ce que les idées, qui ne sont dans le cerveau (prises comme les sensations dans ce qui s'appelle leur *matériel*) que des tensions ou des vibrations, plus ou moins fortes des fibres de cet organe, se font tantôt dans les fibres qui dépendent d'une partie, tantôt dans celles qui dépendent d'une autre. Par exemple, l'idée d'un bon mets augmente la sécrétion de la salive» (Bordeu, T. de, *Recherches anatomiques sur la fonction des glandes et sur leur action*, Quillau, Paris 1751, p. 501).

²³ A dispetto di una terza parte degli *Éléments* completamente dedicata ai fenomeni del cervello, il capitolo «Cerveau» della seconda parte (di carattere descrittivo e anatomico) è forse tra i meno sviluppati e curati dell'intero trattato.

²⁴ «L'homme réduit à un sens serait fou: il ne reste que la sensibilité, qualité aveugle, à la molécule vivante; rien de si fou qu'elle. L'homme sage n'est qu'un composé de molécules folles. Différence du tout et de l'organe; le tout prévoit, et l'organe ne prévoit pas. Le tout s'expérimente, l'organe ne s'expérimente pas; le tout évite le mal, l'organe ne l'évite pas, il sent et cherche à s'en délivrer» (EP, LV, p. 1300).

²⁵ Cfr. Duflo, C., «Le moi-multiple. Fondements physiologiques, conséquences anthropologiques», *Archives de philosophie*, 71, 2008, pp. 95-110.

²⁶ EP, LV, p. 1283.

duale, bensì l'effetto, la conseguenza, di un'organizzazione materiale. Nell'*Entretien* tra Diderot e d'Alembert che precede l'agitato *Rêve*, la memoria ha la funzione di costituire l'unità cosciente di un essere vivente, senziente e pensante²⁷: senza memoria non c'è unità dell'essere, non c'è una storia della sua vita e non ci sono connessioni tra le sensazioni che quindi rimangono mere ed effimere impressioni. La questione ritorna nel dialogo tra Bordeu e Julie de Lespinasse, nel momento in cui il medico vitalista sta descrivendo l'organizzazione del sistema nervoso. Lì Diderot introduce una specifica proprietà della memoria, «la proprietà del centro» che se può essere considerata come sostanzialmente coincidente con l'unità dell'io, di certo però puntualizza la dimensione fisiologica di tale unità:

MADemoiselle de Lespinasse - Et qu'est-ce donc que la mémoire? BORDEU - La propriété du centre, le sens spécifique de l'origine du réseau, comme la vue est la propriété de l'œil; et il n'est pas plus étonnant que la mémoire ne soit pas dans l'œil, qu'il ne l'est que la vue ne soit pas dans l'oreille²⁸.

La coscienza di sé è localizzata nel sistema nervoso centrale e proprio dalla centralità del cervello nel sistema nervoso dipende la funzione unificante della memoria. L'organizzazione corporea è per Diderot il *modello* per l'organizzazione dei fenomeni mentali. La memoria garantisce la continuità tra stati momentanei dell'organizzazione:

Loi de continuité d'états, comme il y a loi de continuité de substance. Loi de continuité d'états propres à l'être sensible, vivant et organisé. Cette loi de continuité d'états se fortifie par l'acte réitéré, s'affaiblit par le défaut d'exercice, ne se rompt jamais dans l'homme sain, elle a seulement des sauts, et ces sauts se lient encore par quelques qualités, par le lieu, l'espace, la durée²⁹.

Tale continuità non soltanto assicura l'unità dell'io, ma si offre come presupposto del pensiero e del giudizio. Senza memoria, ogni sensazione sarebbe isolata in un doppio senso: sensazione dell'organo che rimane periferico e che sfugge all'organizzazione; sensazione puntuale ed effimera, ogni volta nuova e sorprendente che non può essere comparata. Insieme alla sensazione, la memoria è la facoltà a fondamento del giudizio. La relazione tra sensazione, memoria e giudizio è chiaramente messa in luce già nella *Réfutation d'Helvétius*:

Sentir, c'est juger. Cette assertion, comme elle est énoncée, ne me paraît pas rigoureusement vraie. Le stupide sent, mais peut-être ne juge-t-il pas. L'être totalement privé de mémoire sent, mais il ne juge pas. Le jugement suppose la comparaison de deux idées³⁰.

Negli *Éléments*, idea e sensazione divengono, di fatto, sinonimi e la funzione propria al giudizio consiste nel comparare e distinguere sensazioni complesse, «composte». Ciò che Diderot sembra volere costantemente sottolineare è la continuità tra l'esperienza sensibile del mondo e pensiero astratto. Il giudizio, anello di congiunzione tra questi due poli, è un'operazione che interviene proprio sulle sensazioni, operazione semplice che funge da modello per tutti i fenomeni complessi del cervello.

²⁷ Cfr. Diderot, D., «Entretien entre d'Alembert et Diderot», LV, p. 616: «DIDEROT - Et qu'est-ce que la mémoire? d'où naît-elle? D'ALEMBERT - D'une certaine organisation qui s'accroît, s'affaiblit et se perd quelquefois entièrement. DIDEROT - Si donc un être qui sent et qui a cette organisation propre à la mémoire lie les impressions qu'il reçoit, forme par cette liaison une histoire qui est celle de sa vie, et acquiert la conscience de lui, il nie, il affirme, il conclut, il pense».

²⁸ Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, LV, p. 659.

²⁹ EP, LV, p. 1290.

³⁰ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, LV, p. 796.

Les objets agissent sur les sens; la sensation dans l'organe a de la durée; les sens agissent sur le cerveau, cette action a de la durée: aucune sensation n'est simple ni momentanée, car s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, c'est un faisceau. De là naît la pensée, le jugement. Le jugement distingue les idées, le génie les rapproche, le raisonnement les lie. [...] Par la raison seule que toute sensation est composée, elle suppose jugement ou affirmation de plusieurs qualités éprouvées à la fois. Par la raison qu'elles sont durables, il y a coexistence de sensations. L'animal sent cette coexistence. Or sentir deux êtres coexistants, c'est juger³¹.

La memoria permette sia di cogliere le sensazioni nella loro durata, quindi la complessità delle qualità sensibili delle cose, sia di mettere in relazione diverse esperienze sensibili. In tal senso, la memoria diviene condizione di validità del ragionamento, poiché permette al giudizio di mettere ordine nel caos delle sensazioni e delle idee. Una successione di segni così come di pensieri è valida se corrisponde alle relazioni necessarie degli oggetti in natura:

Le type de nos raisonnements les plus étendus, leur liaison, leur conséquence est nécessaire dans notre entendement, comme l'enchaînement, la liaison des effets, des causes, des objets, des qualités des objets l'est dans la nature³².

Modale e amodale

Volendo riassumere in termini attuali la prospettiva diderotiana sulla formazione delle idee astratte sulla base delle sensazioni, potremmo dire che i processi di *bottom up* sono fortemente integrati a quelli di *top down* in un modello prevalentemente modale. In altri termini, le nostre idee non sono semplicemente derivate dalle sensazioni, ma dipendono dallo stato dei nostri sensi, dall'organizzazione del nostro corpo e dalle relazioni sistemiche che il nostro corpo stabilisce (riattiva, ritrova) nell'organizzazione della natura. Le idee astratte sono dunque derivate da determinazioni fisiche, ma devono anche, per non rimanere vuote, essere ricondotte e riattivate nell'esperienza sensibile. In altri termini, assai prossimi a quelli di Barsalau (1999), i processi concettuali complessi – nonché le emozioni – necessitano una riattivazione delle modalità sensoriali proprie alla singola rappresentazione mentale. Ogni sapere scientifico deve mantenere saldo il rapporto tra segni, oggetti fisici e modalità sensoriali. È una questione che Diderot si pone già a conclusione del *Rêve*, nel momento in cui d'Alembert chiede spiegazioni a Bordeu sulla formazione delle astrazioni e Bordeu risponde:

Toute abstraction n'est qu'un signe vide d'idée. Toute science abstraite n'est qu'une combinaison de signes. On a exclu l'idée en séparant le signe de l'objet physique, et ce n'est qu'en rattachant le signe à l'objet physique que la science redevient une science d'idées; de là le besoin, si fréquent dans la conversation, dans les ouvrages, d'en venir à des exemples. Lorsque, après une longue combinaison de signes, vous demandez un exemple, vous n'exigez autre chose de celui qui parle, sinon de donner du corps, de la forme, de la réalité, de l'idée au bruit successif de ses accents, en y appliquant des sensations éprouvées³³.

Nella *Réfutation*, Diderot indicava chiaramente come la sensibilità fosse condizione e non causa del pensiero³⁴. Dare corpo alle parole significa dunque non tanto risalire alla

³¹ EP, LV, p. 1284.

³² EP, LV, p. 1285.

³³ Diderot, D., «Le Rêve de d'Alembert», LV, p. 667.

³⁴ Id., «Réfutation d'Helvétius», LV, pp. 798-799.

sensazione come origine del concetto, quanto riattivare le condizioni sensibili della formazione del concetto. Tra pensiero e passioni, Diderot traccia una netta scissione. La natura delle passioni è strettamente corporea e dipende dalla disposizione degli organi e dai movimenti corporei³⁵. Le passioni sono determinate dal prevalere di un organo sull'organizzazione, da una sensazione che violentemente prende il sopravvento sui rapporti. «Ni jugement, ni raisonnement quand la sensation est unique.»³⁶

L'esperienza del bello occupa un territorio liminale tra pensiero e passioni: da un lato riassorbimento dell'astratto nel particolare, dall'altro abbandono del semplice sentimento di piacere a favore della percezione di rapporti. La bellezza non può essere data da una sensazione unica (e Diderot avverte, negli *Éléments* la necessità di tenere ben distinte l'idea di piacere e l'idea di bellezza) ma da un'operazione di *astrazione* che consiste nel mettere in relazione le sensazioni che ci giungono separatamente³⁷. L'esperienza estetica è allora l'esperienza del *corpo che pensa* o di una *mente incarnata*: l'esperienza umana per eccellenza.

³⁵ EP, LV, p. 1282.

³⁶ Ivi, p. 1287.

³⁷ Cfr. Diderot, D., «Traité du Beau», in Id., *Œuvres. Esthétique - Théâtre*, a cura di L. Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 109.

AISTHESIS E LIBERTÀ

Roberto Diodato

1. Cercherò di rispondere nel modo più serio per me possibile al graditissimo invito dei curatori a partecipare al volume in onore del professor Luigi Russo scrivendo in estrema sintesi quel poco che mi sembra di aver capito di quella strana cosa detta «aisthesis», che ci appassiona, che ha appassionato Luigi Russo e me per la nostra vita. Per esprimermi farò qualche riferimento a quel che viene chiamato arte, non perché creda che l'estetica sia filosofia dell'arte, se per filosofia dell'arte si intende il tentativo di definire cosa sia l'arte o di esplicitarla attraverso la potenza del concetto, ma perché ritengo che l'arte sia una sorta di compimento o perfezionamento dell'esperienza estetica e che possa essere considerata un'occasione esemplare per la riflessione sull'aisthesis in genere. E siccome «arte» non vuol dire nulla, e abbiamo sempre a che fare con singolarità, i miei riferimenti saranno arbitrari e avranno la forma dello sfruttamento. Infine ho intitolato il mio omaggio «Aisthesis e libertà», perché sono stato sempre colpito dal fatto che l'aisthesis, nella quale la complessità dell'umano (il suo genio e la sua creatività, il suo gusto e la sua immaginazione, il sentimento e l'intuizione) si dispiega senza possibili riduzioni, non appare affatto il luogo proprio della libertà, ma piuttosto il punto di incontro tipicamente umano, cioè proprio di quel plesso inestricabile e un po' misterioso di corpo e mente che siamo, con forme varie della necessità, con ciò che conforma, standardizza, che è proprio della naturale e artificiale passività del soggetto, forme dei dispositivi fisiopsichici e sociali oggi per altro assai studiate in relazione all'aisthesis: dal biologico al neurologico, dall'economico al tecnologico. Ma ancor di più, e più radicalmente, aisthesis sembra aver a che fare con l'esperienza stessa della necessità: con ciò che ci piace o dispiace al di là della nostra volontà, con quanto ci emoziona e resta indimenticabile, con l'essere colpiti da ciò che effettivamente importa senza che nemmeno lo comprendiamo, perché ha rapporto con la profondità di quell'inconscio proprio nostro e insieme impersonale, senza il quale non si spiega perché *questa* aisthesis si incida in noi e ferisca. Per questo l'esperienza estetica è pericolosa: può essere antidoto rispetto ai velenosi processi di estetizzazione contemporanei, in realtà micidiali e potenti processi di anestizzazione, e può essere sorgente di servitù e di delirio. Ma se siamo in qualche senso liberi, è solo scendendo nell'abisso del necessario che possiamo coltivare la nostra libertà. E si tratta, ricordiamo, di una libertà che non è soltanto mia o tua, ma è nostra. Per questo l'arte è esemplare, perché il senso dell'opera si dà solo in una relazione che non appartiene all'orizzonte del rapporto tra soggettività e oggettività, una relazione non pensabile come rapporto tra polarità previamente costituite, bensì tra modi d'essere che partecipano a un'originaria solidarietà, nella quale il senso si attua. Nell'aisthesis si sensibilizza, oltre alla sinergia produttiva di modalità affettive e intellettive, e alla collocazione degli affetti in un ordine produttivo di senso, anche un significato della causalità propriamente immanente e propriamente connessa a una libertà non antropomorfizzata; infatti, nel caso dell'opera si vede bene, o meglio l'opera è un caso esemplare di tale situazione comune, che anche quando si ricostruiscano con accuratezza le cause della sua genesi non si coglie l'essenziale della sua legalità:

appare un'apertura all'infinito che spezza qualsiasi possibilità di uno sguardo totalizzante: si dà attraverso l'opera, nell'ispezione della sua genesi, l'azione di una libertà infinita, di una libertà il cui senso, per l'uomo, si coglie solo a livello di quel che Spinoza chiamava scienza intuitiva, ossimoro che indica quel compimento dell'esperienza estetica che apre lo spazio della libertà umana, particolare esercizio conoscitivo e produttivo in cui l'uomo sente (*percipit*) l'identità di necessità e libertà, senza essere costretto a subordinare l'una (non importa quale) nella sfera concettuale dell'altra. Ma ora, per chiarire un poco la questione, farò due o tre esempi.

2. Prendo spunto da alcuni versi per me emblematici:

Lad of Athens, faithful be
To thyself,
And Mystery
– All the rest is Perjury
(«Ragazzo di Atene, sii fedele a te stesso e al mistero – tutto il resto è tradimento»).

Queste parole di Emily Dickinson¹ corrispondono al senso che la poesia, e più in generale l'arte, e la filosofia hanno per me, la loro comunanza essenziale, perché la fedeltà al mistero è insieme fedeltà alle cose, cioè rispetto dell'aisthesis. Posso avvicinarmi al loro senso attraverso un ricordo di vent'anni, o poco più, fa. Ero alla Fondazione Corrente di Milano. Franco Fortini era intervenuto per parlare di Vittorio Sereni; tra i ricordi di Fortini uno mi colpì, lasciando un segno indelebile: Fortini raccontava d'aver letto un verso manoscritto di Sereni che suonava: «Milano, ancorata nel vento». Nel testo a stampa appena pubblicato Fortini, al posto di quel verso, trova: «Milano, dentro tutto quel vento»; prese subito il telefono, chiamò Sereni e gli chiese se per caso fosse diventato «matto» per rovinare così un verso così «bello». Sereni rispose: «dovevo farlo, perché non era *quello*» (Fortini usò precisamente questa espressione). Da qui, secondo Fortini, l'onestà o eticità del poeta. Ora, innanzitutto mi chiedo: che cos'è questo *quello*?

È una voce deittica; ora i deittici (pronomi personali di prima e seconda persona e pronomi dimostrativi: nella terminologia della linguistica contemporanea *shifters* o *indicators*) hanno una precisa caratteristica: dicono una conoscenza *sui generis*, presenziale: dell'esistenza di qualcosa presente; non esprimono una conoscenza concettuale di ciò che è presente, di ciò che definisce la cosa presente. Inoltre le voci deittiche indicano una relazione a due, sono dialogiche, correlative e speculari: la relazione col presente è senza mediazioni, non si svolge alla presenza di un terzo: è immediata. L'uso, comune e inevitabile, dei deittici testimonia che la conoscenza della cosa (o dell'evento, non essendo le cose che eventi relativamente monotoni) presente in quanto presente, cioè la conoscenza della sua forza esplosiva o pura esistenza, non è concettuale. Se interpretiamo in questo modo il «quello», allora la frase di Sereni non può significare «dovevo farlo, perché non era quello che intendevo dire, sostenere, esprimere, comunicare ecc.», bensì «perché non era quello che era», che si poneva e imponeva per la sua presenza. Presenza che è tale, e come tale non appartiene al passato o al futuro, ma nella sua precarietà assoluta è oltre il tempo e la durata, oltre l'angoscia della nostalgia e l'ansia dell'attesa, è semplicemente eterna. «Eternità» qui indica quel punto, sfuggente: *shiftness*: mobilità, oscillazione, dinamismo intrinseco, essenza che si concreta e trapassa, sfugge, punge, risplende in mille colori e forme..., in cui la potenza coincide con la

¹ Cfr. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. by Thomas H. Johnson, Faber & Faber, London 1982, p. 714.

contrazione dell'atto, quella ferita in cui le cose singolari, i modi finiti, rimanendo tali, cioè modi e finiti, sono eterni, e la poesia è la loro squisita incisione nel corpo: «linguaggio attualizzato... e nel suo senso più profondo presenza e presente» (P. Celan, *Der Meridian*)².

Si tratta dell'esercizio, in scrittura, di quella conoscenza che Spinoza ha nominato «scienza intuitiva», conoscenza dell'aspetto eterno dell'essere, che implica, circolarmente, essere riconosciuti allo sguardo e dallo sguardo dell'eternità. Eternità è qui al contempo mezzo e termine della scienza intuitiva, definisce insieme l'essenza della mente che concepisce, in quanto questa non è altro da ciò che permette la comprensione, e l'oggetto della comprensione. Conoscenza *sub specie aeternitatis*, quindi: ricordiamo al proposito una tra le affermazioni più paradossali, apparentemente incomprensibili, dell'*Etica*: «né l'eternità può essere definita dal tempo, né può avere alcuna relazione al tempo. Tuttavia sentiamo e sperimentiamo di essere eterni (sentimus experimurque nos aeternos esse)» (scolio della prop. 23 della quinta parte); questa espressione ricorda molto quella del corollario della proposizione 13 della seconda parte: «Il corpo umano, in quanto lo sentiamo, esiste (Corpus humanum, prout ipsum sentimus, existere)». Spinoza sembra dire che quella dell'eternità è un'esperienza, un sentire, come un sentire il corpo. A questo livello di comprensione, o scienza intuitiva, si può esprimere il legame, il *comune*, tra le cose singolari, designato dal termine *species*: l'espressione del legame ha un fondamento ovvio: la sostanza, o natura, o Dio, che l'intelletto *percepisce* (*percipit* – e una percezione senza corpo è un non senso) negli attributi che ne costituiscono l'essenza. Ora la scienza intuitiva, conoscenza che non è, come è noto, di primo genere o primariamente sensibile, che non è di secondo genere, o razionale cioè scientifica, è conoscenza di terzo genere non in quanto sensibile e razionale insieme o in quanto mediazione tra sensibilità e ragione, ma in quanto esperienza che è sempre conoscenza di individui-singularità, rispettati come eventi finiti, cioè come modi: espressioni certe e determinate della sostanza; e così costituisce anche l'orizzonte di senso, ovviamente «interno» alla natura, che permette l'accadere degli innumerevoli significati determinati. Perciò la scienza intuitiva è conoscenza di natura estetica: conoscenza al tempo stesso corporea e mentale delle cose singolari e di Dio insieme, che è conoscenza della natura *in quanto* orizzonte intrascendibile e inestricabile di singularità e di conoscenza di singularità. Ed è conoscenza in senso proprio poetica, espressiva, produttiva: si ricordi al proposito l'affermazione potente della proposizione 24 della quinta parte dell'*Etica*: «Quanto più conosciamo le cose singolari, tanto più conosciamo Dio»: Spinoza qui da un lato esclude qualsiasi interpretazione che pensi la sostanza come potenza indifferenziata e indeterminata, dall'altro sostiene che la scienza intuitiva non è qualcosa di statico, bensì è attività ed espressione, è conoscenza della natura nella sua espressione. La scienza intuitiva costituisce ed è insieme costituzione di una precisa dimensione affettiva: gioia, *amor Dei intellectualis*; dalla scienza intuitiva infatti «nasce la più alta soddisfazione della mente, cioè la gioia»; ed è «conoscenza felice», è strettamente connessa alle capacità del corpo: «chi ha un corpo capace di molte cose (ad plurima aptum), ha una mente la cui massima parte è eterna», scrive infatti Spinoza nella proposizione 39 della quinta parte. Si tratta di una dimensione della corporeità (*aptitudo corporis*) che non è quella del patire, ma dell'operare, dell'esprimere, del costruire: una potenza del corpo, che è insieme potenza della mente.

Ma tale gioia va ben intesa: la scienza intuitiva procede dal colpo prodotto dalla presenza che il corpo subisce, da ciò che senza spiegazioni si espone allo sguardo, che si

² Cfr. *La verità della poesia. «Il Meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 15.

rende visibile, e che chiede risposta. Il qualcosa che appare a tale scienza, e che apparendo *la suscita come risposta*, può certamente essere qualcosa di sempre visto, di familiare, che però improvvisamente appare, per dir così, nel suo essere proprio *quel* qualcosa: è marca della deissi, una specie di luminosità che non esclude l'ombra. Nel colpo dello sguardo intuitivo l'essere proprio quel qualcosa del qualcosa si fa evidente, eppure tale evidenza è insieme una non evidenza: è rilevazione di una unicità che si prova come *punctum*: ciò che incide, ferisce; da qui la domanda sull'unicità del qualcosa, che può avvenire essenzialmente o nella puntura della perdita, dello spegnersi, del dileguarsi, o nella percezione della nascita, della generazione di una vita splendente votata alla perdita di sé o, finalmente, nell'intreccio tra questi trascendentali dell'esperienza.

Quando i due stati trascendentali dell'esperienza estetica si danno in intreccio, senza respiro e senza residui, allora la scienza intuitiva, logos estetico, è coincidenza di azione e passione, di gioia e dolore, evento dell'essere nella sua attonita dizione. Tale scrittura propriamente non ha nulla da dire: è, semplicemente una stretta di mano oltre le opposizioni tra essere e divenire, tra necessità e contingenza, tra sì e no. Nel linguaggio di Paul Celan è ombra:

Parla anche tu,
parla per ultimo,
di' il tuo pensiero.

Parla – Ma non dividere
il sì dal no.
Dà anche senso al tuo pensiero:
dagli ombra.

Dagli ombra che basti, tanta
quanta tu sai
attorno a te divisa fra
mezzanotte e mezzodì e mezzanotte.

Guardati intorno:
vedi come in giro si rivive –
Per la morte! Si rivive!
Dice il vero chi parla di ombre³.

In questo caso la poesia semplicemente è, e testimonia; è l'infinito nel momento stesso del suo ritrarsi, del suo precipitare, del suo contrarsi, del suo non; è il tragico, nel senso preciso e non oltrepassabile che questo prende in Hölderlin:

... tutto ciò che è originario... non si mostra certo nella sua forza originaria, ma nella sua debolezza, sicché la luce della vita e la manifestazione appartengono propriamente alla debolezza di ogni totalità. Nel tragico, allora, il segno è in se stesso insignificante, senza effetto, mentre l'originario è direttamente messo allo scoperto. L'originario può infatti apparire propriamente solo nella sua debolezza; nella misura in cui il segno in se stesso, essendo insignificante, viene posto = 0, allora anche l'originario, il fondo occulto di ogni natura, può rappresentarsi. Se la natura rappresenta se stessa propriamente nel suo manifestarsi più debole, il segno allora, quando essa si rappresenti nel suo darsi più impetuoso, è = 0 (*Die Bedeutung der Tragödien*)⁴.

³ «Parla anche tu», in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 231.

⁴ «Il significato delle tragedie», in *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 152.

Qui non si dà salvezza, l'originario annienta il segno che tenti di significarlo, e soltanto il sacrificio di chi si faccia segno (*Zeichen*, in quanto mostrare e indicare: *an-zeigen*), annullandosi, porta allo scoperto il «fondo occulto di ogni natura». Ma la manifestazione di ciò che non può farsi propriamente segno, accade, si fa evento, e paradossalmente comunica (la «luce della vita»: *Lebenslicht*) *rispettando*. È la gioia senza resto nelle poesie della torre, le poesie della follia, dell'io pienamente annullato e definitivamente fedele:

Se la Natura integra l'immagine dei tempi,
se lei rimane e quelli sono labili,
è per sua perfezione. Il cielo alto riluce
per l'uomo come i fiori che incoronano l'albero.
Con umiltà Scardanelli, il 24 maggio 1748⁵.

3. Così l'operazione artistica trova la sua libertà, che non troverebbe altrove, nella fedeltà all'aisthesis, cioè nella fedeltà all'apparire del mondo quale irriducibile alterità. È quanto in fin dei conti vede molto bene, ed è il mio conclusivo esempio, Rainer Maria Rilke, quando si prende un colpo davanti ai quadri di Cézanne, accettando il rischio di smettere di scrivere. Rilke trova Cézanne un anno dopo la morte del maestro, alla mostra del *Salon d'Automne*, ottobre del 1907. In questo momento Rilke, che ha appena consegnato all'editore il primo libro dei *Neue Gedichte* e scritto gran parte del secondo, è poeta talmente potente, ha una capacità così sovrana di gestione del linguaggio, che riesce a manipolare, quasi a fagocitare nella dimensione poetica qualsiasi oggetto: anche quando sembra rispettarlo come alterità, in realtà lo assume e lo trasforma. Aveva così finalmente realizzato in poesia la sua aspirazione, il programma di poetica espresso alcuni anni prima: «L'arte è il desiderio oscuro di tutte le cose», aveva scritto nel 1898:

Tutte vogliono essere immagini dei nostri segreti. Con gioia abbandonano il loro significato, sfiorito ormai, per portare il peso di qualcuno dei nostri desideri. Si insinuano a forza nei nostri sensi tremanti e bruciano dalla sete di diventare pretesto ai nostri sentimenti. Fuggono dalla convenzione. Vogliono essere ciò che noi riteniamo esse siano. Riconoscenti e sottomesse, vogliono portare i nuovi nomi di cui l'artista fa loro dono [...]. Così le cose vogliono porsi dinanzi alle confessioni dell'artista, quando questi le elegge a pretesto della sua opera. Tacite e rivelatrici al contempo. Oscure, ma delineate dal suo spirito, come altrettanti volti della sua anima, volti che cantano. Questo è il richiamo che l'artista percepisce: il desiderio delle cose di essere la sua lingua⁶.

Su tutto ciò la vista di Cézanne cala come un fulmine, e Rilke inizia una strada faticosa, testimoniata da alcune lettere alla moglie nelle quali viene dichiarato, in tutta la sua massiccia pesantezza, il problema del rispetto di ciò che è altro da sé, della inaccessibile presenza evidente della cosa, della sua inesplicabile autonomia. Leggiamo⁷ in disordine cronologico la testimonianza:

12 ottobre: «Ieri, inoltre ho notato quanto [i quadri] siano diversi senza traccia di maniera, senza alcuna preoccupazione di originalità, sicuri di non perdersi in ogni avvicinarsi alla natura multiforme, anzi, sicuri di scoprire nella molteplicità esterna [...] la propria inesauribilità».

⁵ «Veduta», in Hölderlin, F., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, p. 891.

⁶ Cit. da Andreina Lavagetto nel suo saggio «Rilke: le lettere su Cézanne», in *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*, a cura di G. Cianci, E. Franzini, A. Negri, Bocca Editori, Milano 2001, p. 58.

⁷ Cfr. per le lettere che seguono la traduzione di A. Lavagetto in Rilke, R.M., *Poesie (1895-1908)*, vol. II, ed. a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Mondadori, Milano 2013, pp. 947-951.

18 ottobre: «Un lavoro che non aveva più predilezioni, inclinazioni o abitudini... lavoro che riduceva al loro contenuto cromatico esistenze incorruttibili, tanto che in un aldilà del colore esse cominciavano una nuova esistenza, senza ricordi. È questa oggettività illimitata, che rifiuta ogni intrusione in una unità estranea, a rendere così scandalosi e strani questi dipinti di Cézanne».

13 ottobre, essenziale: «Si nota anche ogni volta di più, quanto fosse necessario superare anche l'amore: è naturale amare ciascuna di queste cose... ma se lo si mostra la si fa meno bene; la si giudica anziché dirla. Questo *consumare l'amore in lavoro anonimo*, da cui nascono cose tanto pure, non è forse riuscito a nessuno con tanta perfezione come al Vecchio».

In questo confronto con l'alterità non si pone soltanto un problema di teoria della conoscenza, si pone un problema di ontologia, perché un «dire rispettoso» (poetico, pittorico, musicale, filosofico...), una espressione comunque umana, ma che non vorrebbe essere troppo umana, tanto più comprensiva quanto più rispettosa della cosa, è comunque dizione dell'essere, è in altri termini costituzione di senso, costituzione di mondo espressiva di senso del mondo: «Il convincente 'farsi cosa', la realtà giunta, grazie alla sua esperienza dell'oggetto, all'indistruttibilità, ecco quello che gli sembrava il compito del suo lavoro più vero» (lettera del 9 ottobre).

Ma come dire l'oggettività senza assorbirla nella soggettività, nella lingua e nell'affettività troppo umana, come rispettare dicendola la misteriosa autonomia della cosa? Da qui l'accento, straordinario, allo sguardo animale: «Come un cane – scrive Rilke – Cézanne restava seduto là davanti e semplicemente guardava».

Ma in questo sguardo non c'è idolatria di un tempo senza coscienza in cui l'uomo era tutt'uno col creato. Né il mondo viene interrogato sul suo stato noumenico. Cézanne va piuttosto alle radici della conoscenza umana del mondo, al principio della cultura, parla – come ci ha insegnato Merleau-Ponty – come il primo uomo ha parlato e dipinge come se non si fosse mai dipinto.

Cézanne non nutre venerazione per il mondo visibile del pathos delle origini o dell'innocenza primigenia. È cultura, scienza, opera dell'intelligenza quello che Cézanne fa con la sua pittura. Solo che la sua cultura non è mai ferma, mai solida, non si stratifica mai, riprende sempre daccapo. Non dà requie all'umano desiderio di ripetizione e prevedibilità. Scuote le consuetudini con cui l'uomo si adatta al suo mondo di oggetti. Turba la fissità e la tenacia delle sue abitudini percettive e rivela la base di natura disumana su cui l'uomo si colloca⁸.

Questo è il punto nodale: in Cézanne si svela, sempre daccapo, l'atto primario con cui la natura umana si innesta sulla «natura disumana», l'Altro irriducibilmente estraneo. Merleau-Ponty nota come i personaggi di Cézanne sembrano esseri di un'altra specie, e anche la natura sia «spogliata degli attributi che la preparano per comunioni animiste: il paesaggio è senza vento, l'acqua del lago d'Annecy senza movimento, gli oggetti gelati esitanti come all'origine della terra. È un mondo senza familiarità, in cui non ci si trova bene, che vieta ogni effusione umana»⁹. Per Cézanne – conclude Merleau-Ponty – una sola emozione è possibile, il sentimento d'estraneità, e un solo lirismo, quello di un'esistenza sempre nell'atto di cominciare.

Ma ciò può avvenire soltanto attraverso uno sforzo radicale, attraverso il tentativo di vedere l'oggetto come un ente che si dà per la prima volta: caos di pure visibilità che si tratta, in risposta al colpo, allo stupore, alla ferita, di organizzare in un sistema formale governato da una legge immanente. È questa però una legge che non organizza intorno

⁸ «Il dubbio di Cézanne», in *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 35.

⁹ *Ibid.*

a un centro dominante il caos del visibile; e ciò comporta l'abbandono dell'organizzazione gerarchica, della disposizione degli elementi sulla tela secondo le leggi della prospettiva (pare quasi che Cézanne rifiuti l'idea che il senso si strutturi secondo legge o sviluppo lineari, il cui modello principe è il rapporto causa-effetto). Siamo così posti di fronte sì a una composizione, ma a una composizione in cui ogni parte è centro, importante quanto le altre e quanto il tutto. Una pittura che somiglia al pensiero, il quale è un centro diffuso e non procede in modo lineare e discreto; si tratta, in profondità, della costituzione di una *relazione* che rispetta la singolarità dell'elemento, la dignità del «questo».

Ora per significare questa relazione Merleau-Ponty usa l'espressione di Spinoza: si tratta, scrive, di una sorta di «scienza intuitiva», mentre qualche anno prima D.H. Lawrence, nel saggio introduttivo al catalogo della mostra sui suoi dipinti inaugurata a Londra alla Warren Gallery nel giugno del 1929¹⁰, riferendosi a Cézanne chiamava «L'essere proprio *quel qualcosa del qualcosa*» la *melità* delle mele.

Possiamo allora chiudere il cerchio con l'intreccio tra i due perni del mio omaggio: «scienza intuitiva» e «essere proprio *quel qualcosa del qualcosa*». Tra questi perni si dà lo stupore, un colpo che destruttura e deforma i cliché, le abitudini percettive, e provoca in risposta azione costruttiva di senso: provoca una *novità*, afferma che l'arte non ripete il visibile, bensì rende visibile la melità delle mele, l'essere proprio quel qualcosa del qualcosa. La melità non è l'essenza: non si tratta affatto di costringere attraverso l'arte la cosa a palesare il suo senso segreto o intimo. Il termine usato da Lawrence per dire la forma delle mele di Cézanne è *shiftiness*, cioè, come sappiamo, mobilità, oscillazione, dinamismo, virtualità; Cézanne recupera la forma, ma una forma potente, mobile, dinamica: un'apertura del possibile che sta nel necessario. Intenzione di un atto, un atto di essere, un atto di esistere del quale l'essenza è solo una contrazione, un limite; propriamente intenzione della *sfuggenza* di un atto che è però condizione di possibilità della presenza e sigillo, per dir così, dell'alterità. Tutto ciò è visto molto bene da Yves Bonnefoy:

C'è un ricordo di Cézanne nella poesia contemporanea. Una montagna che vi affiora. Certo, non rappresentata, tratto di una cima che piace vedere interrompersi. Ma non tanto a causa delle nuvole del cielo fisico, quanto per l'effetto della nuvola trattenuta contro di lei, condensata a questo versante di ciò che è, la nuvola di non conoscenza. Tratto senza ragione d'essere né contributo, se non quello di costituire la soglia di una luce che rimane sola. Tratto profondamente fecondo, tuttavia: poiché è attraverso questo approccio inizialmente negativo che riaffiora la forza della vita che ci fa amare le cose terrestri e trovare per loro non più un significato, ma un senso. Occorre questo denudamento dell'Essere perché esistere raggiunga la sua pienezza¹¹.

Così finalmente nello spazio della tela, sembra incidersi la temporalità propria della deissi, un tempo essenziale, il tempo della genesi e perdita che si intrecciano in vortice, della libertà e della necessità come emergenza della vita:

Sensibile soltanto alla modulazione, al fremito dell'equilibrio, alla presenza affermata nella sua esplosione, già dappertutto egli cerca la freschezza della morte che invade; egli trionfa facilmente di una eternità senza giovinezza e di una perfezione senza bruciatura. Attorno a questa pietra il tempo ribolle. Per aver toccato questa pietra, le lampade del mondo girano, la luce segreta circola¹².

¹⁰ Cfr. Lawrence, D.H., «Introduzione a questi dipinti», in *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Grasso, Tema Celeste, Siracusa 1991, pp. 99-106.

¹¹ Bonnefoy, Y., *Devant la Sainte-Victoire*, cit. in Riva, S., «I poeti di Cézanne. Il Cézanne dei poeti», in *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*, cit., p. 292.

¹² Bonnefoy, Y., «L'Anti-Platon», in *Poèmes*, Gallimard, Paris 1982, p. 41.

SKULL MANIA. LE DINAMICHE DI UN MOTIVO ICONOGRAFICO
TRA ARTE, MODA E DESIGN

Elisabetta Di Stefano

«Why am I so popular?» si domanda il teschio disegnato da Dan Perjovschi nel grande murales (*The Everyday Drawings I*) realizzato nel 2009 per la Biennale di Lione. A questa domanda negli ultimi anni hanno cercato di dare risposta critici e storici dell'arte¹, ma la questione richiede una prospettiva teorica più complessa in grado di attingere a plurimi ambiti disciplinari come la moda, il design e la cultura popolare. Per far fronte a questa ibridazione tra vari settori della creatività l'Estetica, che la tradizione idealistica e hegeliana ha vincolato all'arte, si apre oggi a un nuovo orizzonte d'indagine che, accogliendo la proposta teorica elaborata da Luigi Russo, si può configurare come una *Neoestetica*².

Il motivo iconografico del teschio è uno dei più antichi e ricorrenti nella tradizione non solo pittorica e scultorea, ma persino architettonica come attesta la fortuna del bucranio (lo scheletro di testa bovina) nella decorazione di templi greci e monumenti romani. Nell'immaginario artistico compare con differenti simbologie, tra cui la più importante e frequente è quella della *vanitas*. Con questo termine tratto dall'*Ecclesiaste* si fa riferimento a quel genere pittorico in cui fiori, frutti, gioielli, ma anche opere d'arte, libri, oggetti di ambito scientifico vengono accostati a un teschio, per alludere, con intento moraleggiante, alla vanità della vita terrena e all'inevitabile incombere della morte. Questo motivo, intrecciandosi con quello del *memento mori*, ha una certa diffusione nel Medioevo e si incrementa soprattutto nel Seicento, secolo che segna l'apogeo della *vanitas*.

Nell'età contemporanea il teschio continua a essere una suggestiva fonte di ispirazione dagli *Skull* di Andy Warhol degli anni Settanta a *Nude with Skeleton* (2002/2005/2010) della body artist Marina Abramović. Il motivo ritorna sia in produzioni artistiche che ricorrono a forme tradizionali sia nelle performance, nelle installazioni, nella videoarte, e si arricchisce di nuove e complesse sfumature semantiche alimentate anche da fenomeni di citazionismo. Si pensi al teschio in anamorfosi proposto da Robert Lazzarini (*Skull*, 2000), probabile richiamo agli *Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein il Giovane, oppure allo scheletro inginocchiato, con le mani giunte nel gesto della preghiera, ideato da Marc Quinn (*Waiting for Godot*, 2006) che è, in realtà, la riproposizione di una tavola della *Osteographia* di William Cheselden (1733); infine, ma gli esempi potrebbero ancora continuare, ricordiamo *Îles flottantes* (2008) di Douglas Gordon che, ispirandosi alle ninfee di Manet, mostra su due monitor un video con alcuni teschi galleggianti in un laghetto. Sebbene il teschio più famoso (e più costoso) rimanga quello di Damien

¹ Sulla diffusione di questo motivo iconografico nell'arte soprattutto degli ultimi due secoli si rimanda al ricco repertorio di Zanchetta, A., *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*, Johan & Levi, Milano 2011. Cfr. anche Charbonneaux, A.-M. (a cura di), *Les Vanités dans l'Art contemporain*, Flammarion, Paris 2005, e Quin, E., *Le Livre des Vanités*, Editions du Regard, Paris 2008.

² Russo, L., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», *Rivista di estetica*, 47, anno LI, 2/2011, pp. 197-209.

Hirst, il terzo millennio ha segnato il trionfo di questo motivo iconografico nell'immaginario artistico e il rinnovato interesse è attestato anche dalle numerose mostre³.

Recentemente questa immagine, oltrepassando i confini dell'arte, si è diffusa in modo virale nella sfera della moda e del design, provocando una vera e propria *skull mania*. Tale fenomeno offre l'occasione per riflettere sulle contaminazioni tra vari ambiti della creatività e sulle intersezioni tra cultura alta e cultura popolare. Il moderno sistema delle arti, definito da Charles Batteux nel Settecento⁴, ha ormai ampliato i suoi orizzonti e tracciare i confini tra la sfera dell'arte e quella del design o della moda diventa sempre più difficile a causa di quella *crossfertilization*⁵ che ha portato all'emergere di territori ibridi come la *Design art* (oggetti quotidiani commissionati generalmente per l'esposizione in musei o gallerie)⁶ o della *Clothes art* (abiti in cui il valore d'uso è sostituito dal valore artistico).

In anni recenti il dibattito internazionale, tanto in Europa quanto in America, si è incentrato sul tema dell'*artificazione*, definita come il passaggio dalla non arte all'arte⁷. Questo nuovo campo di investigazione si incentra sulle dinamiche culturali in grado di conferire dignità artistica a pratiche ed esperienze appartenenti alla sfera della vita quotidiana (divertimento, tempo libero, sport, viaggi, turismo ecc.). Ma al contempo si verifica anche un transito discendente, che potremmo chiamare *de-artificazione*⁸, favorito dal fatto che le medesime strategie pubblicitarie e di marketing utilizzate per promuovere la marca dei prodotti o la griffe di abiti e gioielli siano talvolta adoperate dagli artisti contemporanei per raggiungere la notorietà o trasformare la propria firma in un brand. Questo fenomeno si iscrive in quella che Elizabeth Currid ha chiamato «Warhol Economy»⁹ e si

³ La mostra *Barrocos y Neobarrocos – El infierno de lo bello* (Salamanca, 2005) sui temi della *vanitas* e del *memento mori* nella società odierna; l'esposizione *I Am As You Will Be* (New York, 2007) sul motivo dello scheletro umano dall'Ottocento all'età contemporanea; e più recentemente la mostra *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst* (catalogo a cura di P. Nitti e C. Strinati, Editions Skira-Flammarion, Paris 2010) che ripercorre il tema del *memento mori* dall'antichità ai nostri giorni.

⁴ Batteux, Ch., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746), tr. it. a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 2002⁴. Cfr. Kristeller, P.O., *Il sistema moderno delle arti* (1951), Alinea, Firenze 2004².

⁵ Il termine è stato mutuato dalla biologia per spiegare lo scambievole trasferimento di conoscenze culturali tra i vari ambiti della creatività che connota l'età contemporanea. Pedroni, M., Ruggereone, L., «Crossfertilization tra moda e arte. Il caso di Piazza Sempione», *Sistema Design Italia Review*, vol. 4, 2006, p. 2. Cfr. Bertola, P., Conti, G. (a cura di), *La moda e il design. Il trasferimento di conoscenze a servizio dell'innovazione*, PoliDesign, Milano 2007, e Celant, G., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica, televisione*, Feltrinelli, Milano 2008.

⁶ Per esempio, i servizi da tè e da caffè della serie *Tea & Coffee Piazza* (1979-83), per la casa Alessi, realizzati in argento in esemplari numerati e firmati da autori internazionali, non furono presentati al pubblico nelle fiere o nei negozi, come sarebbe ovvio per questa tipologia di prodotti, ma nelle gallerie e nei musei di tutto il mondo. Cfr. Russo, D., *Il design dei nostri tempi. Dal postmoderno alla molteplicità dei linguaggi*, Lupetti, Milano 2012.

⁷ Sul tema dell'*artificazione* si veda, per la cura di Ossi Naukkarinen e Yuriko Saito, il numero speciale di *Contemporary Aesthetics*, 4, 2012 (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=49>), che costituisce il frutto di un progetto in cui hanno collaborato centri di ricerca finlandesi e americani, e il volume curato dalle sociologhe francesi Natalie Heinich e Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, EHESS, Paris 2012.

⁸ Mazzucotelli Salice, S., «Simbiosi. Pratiche di collaborazione nella cultura urbana», in Pedroni, M., Volonté, P., *Moda e arte*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 159.

⁹ Currid, E., *The Warhol Economy. How Fashion and Art Drive New York City*, Princeton Press, Princeton (NJ) 2007, p. 15. Sebbene ci siano sempre stati artisti impegnati nella costruzione della propria immagine, attraverso la cura degli abiti e delle loro apparizioni pubbliche (da Lord Byron a Oscar Wilde, da Gabriele D'Annunzio a Marcel Proust) è con Andy Warhol che la ricerca della celebrità assume nuove connotazioni intessendo legami tra vari ambiti della creatività (pittura, cinema, moda, cultura popolare, attività commerciali, pubblicità, apparizioni televisive).

radica in uno *star system* che porta gli artisti a trasformarsi in celebrità mediatiche sfruttando i canali prima disprezzati della cultura popolare e delle attività commerciali.

Tra il circuito elitario dell'arte e quello della vita quotidiana e del consumo si creano così dei flussi comunicativi reciproci che sollecitano non solo ad ampliare l'orizzonte d'indagine filosofica verso territori ibridi ma anche a individuare nuove categorie interpretative. L'arte, infatti, per tradizione appartenente alla cultura alta, smarrisce i suoi fini spirituali per vincolarsi a oggetti d'uso (ombrelli, tazze, magliette, borse, segnalibri, magneti ecc.). In tal modo smette di essere un capolavoro venerabile ma distante, per diventare un'immagine vicina e familiare. Si pensi alla *Gioconda* di Leonardo, l'opera più riprodotta del patrimonio artistico occidentale: dagli ironici baffi di Marcel Duchamp alle moltiplicazioni di Andy Warhol fino agli spot pubblicitari (dalla Ferrarelle alla Nutella)¹⁰.

Tuttavia, se l'immagine della Gioconda è sempre riconducibile da tutti al capolavoro di Leonardo, non altrettanto semplice ai più è individuare la paternità di quella del teschio. La diffusione di questo motivo iconografico nei vari settori della moda e dell'oggettistica ha un precedente nelle subculture giovanili punk, dark e gothic degli anni Ottanta, alimentate da varie band musicali che hanno utilizzato il teschio nella loro promozione: ricordiamo, ad esempio, i Grateful Dead, tra i maggiori rappresentanti dell'acid rock, e i vari gruppi heavy metal. Ma non si tratta di un revival perché quella tendenza giovanile manifestava il desiderio di distinguersi e di contestare la società, questa esprime l'aspirazione a omologarsi a uno stile, imposto dal *fashion system*, alla cui affermazione hanno contribuito in misura diversa ingredienti provenienti dalla sfera dell'arte, della moda e del consumo di massa.

Il punto di partenza nel ripercorrere le dinamiche di pervasività di questo motivo iconografico dalla cultura alta a quella popolare è costituito dall'artista inglese Damien Hirst e dal suo *For the Love of God* (2007), il celebre teschio intarsiato di diamanti¹¹. Il tema della morte è presente in molte opere di Hirst, dai famosi corpi di animali (squali, tigri, mucche) imbalsamati e immersi in formaldeide dentro una vetrina alle opere di carattere farmaceutico che denunciano le speranze di salvezza riposte dagli uomini nella «nuova religione» della scienza medica. Soprattutto il motivo del teschio ritorna più volte nelle sue produzioni. Dopo i finti scheletri di *Male and Female Pharmacy Skeleton* (1998) e di *Rehab Is for Quitters* (1998-99) e il vero scheletro umano sezionato da due lastre di vetro di *Death Is Irrelevant* (2000), Hirst si concentra sul cranio. *The Fate of Man* (2005) è un vero teschio ricoperto d'argento, appartenuto a un bambino di dodici anni, in cui colpiscono i numerosi denti: quelli da latte insieme ai nuovi in procinto di spuntare¹²; mentre *The Fear of Death* (2007) è un cranio umano ricoperto di mosche. Ma la notorietà che *For the Love of God* ha riscosso tanto nella sfera elitaria dei fruitori d'arte quanto nella cultura popolare non ha eguali e merita alcune considerazioni.

Le ragioni del successo non sono da imputare alle categorie tipiche del mondo dell'arte quali l'originalità, l'unicità o la bellezza. Come si è visto, infatti, il teschio è un motivo ricorrente nella tradizione iconografica e nella stessa produzione di Hirst. Certamente esiste il fascino del macabro e molti artisti, decorando i teschi, ne hanno sublimato l'istintiva repulsione in attrazione, conferendo all'immagine un aspetto ironico, divertente o persino bello. Se la luce è stata storicamente una delle declinazioni della bellezza (si pensi alla tradizione filosofica che da Plotino e dallo Pseudo Dionigi

¹⁰ Sulla proliferazione delle immagini della Gioconda come conseguenza del furto avvenuto al Louvre nel 1912 cfr. Jiménez, J., *Teoria dell'arte* (2002), Aesthetica, Palermo 2007, pp. 19-27.

¹¹ Hirst, D., *The Making of the Diamond Skull*, Other Criteria/White Cube, London 2007.

¹² Id., *New Religion*, catalogo della mostra, Damiani Editore, Bologna - Paul Stolper, London 2006.

attraverso il Medioevo giunge a Marsilio Ficino)¹³, i teschi attraverso decorazioni splendenti possono riscattare la loro naturale appartenenza al mondo delle tenebre e dell'orrido e aspirare a un apprezzamento estetico. Eppure i teschi ricoperti di perline bianche o colorate di Amy Sarkisian, o quello rivestito di paillettes di Sébastien Pons (*Kit Paillettes*, 2003) o di tasselli di specchio di Bruno Peinado (*Vanity Flight Case*, 2005) non hanno avuto lo stesso successo di quello di Hirst, e neppure i teschi tempestati di cristalli di Nicola Bolla che pure sono molto simili a *For the Love of God* per effetti di luce e bellezza. La distanza tra l'opera di Bolla e quella di Hirst è la stessa che intercorre tra uno Swarovski e un diamante: più che lo splendore riguarda il valore economico¹⁴.

La novità dell'operazione di Hirst consiste nell'aver trasformato il simbolo della *vanitas* in un'esaltazione del lusso, in una scultura-gioiello. È infatti un calco in platino di un teschio umano del XVIII secolo (con denti originali) su cui l'artista ha incastonato 8.601 veri diamanti, ponendo sulla fronte un rarissimo esemplare rosa a forma di goccia. Nelle intenzioni dell'autore *For the Love of God* mira a fondere il simbolo della morte con quello del lusso, in una macabra combinazione di desiderio e decadenza¹⁵. Pertanto rientra nel genere della *vanitas* ma non nel *memento mori*, poiché allude a una sofisticata vanità che capovolgendo il significato tradizionale invita a cadere in tentazione. Con *For the Love of God* (l'opera stimata più d'ogni altra al mondo) Hirst sposta l'attenzione dal valore estetico a quello commerciale, generalmente marginale nell'arte. Abbacinante nella sua magnificenza, il suo teschio di diamanti piuttosto che una critica agli eccessi e alla mondanità vuole essere un emblema della società dei consumi in cui anche l'arte si mercifica.

Oggi l'arte ha perduto la sua «aura», intesa come significato storico-culturale e simbolico¹⁶; il valore culturale dell'opera, legato all'*hic et nunc*, è stato sostituito dapprima dal valore espositivo e adesso dal valore economico. Regolata dalle leggi del mercato, anche l'arte diventa un business da promuovere attraverso strategie di marketing e clamore mediatico, come i prodotti di consumo. Perché dunque non favorire questo flusso comunicativo tra arte e merce con un ricco merchandising? Hirst¹⁷, affascinato dal-

¹³ Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee. Arte, Bello, Creatività, Imitazione, Forma, Esperienza estetica*, Aesthetica, Palermo 2011. Sull'espansione degli orizzonti dell'estetica e sulle nuove categorie interpretative mi si permetta di rinviare al mio *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2012.

¹⁴ La stessa distanza separa l'opera di Damien Hirst da quella dell'artista inglese John LeKay il quale già nel 1993 aveva realizzato dei teschi ricoperti di cristalli artificiali (*Callidus Spiritus*, 1993). Le due opere tuttavia sembrano ispirarsi a categorie estetiche differenti: il teschio di LeKay esprime la bellezza della luce, mentre il teschio di Hirst quella del lusso.

¹⁵ Kimball, A., «The price of luxury: the controversial aestheticism of Damien Hirst and Tobias Wong», *Le Panoptique*, 2007 (<http://www.lepanoptique.com/sections/arts-litterature/the-price-of-luxury-the-controversial-aestheticism-of-damien-hirst-and-tobias-wong>).

¹⁶ Come è noto, la perdita dell'aura intesa come autenticità e unicità dell'opera d'arte è stata tematizzata nel 1936 da Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012). L'autore ha messo in rilievo come la riproducibilità tecnica, emancipando l'arte dall'ambito del rituale e della tradizione che la fissava in un dato tempo e in un dato luogo (*hic et nunc*), ha dato avvio al processo di desacralizzazione e ha aperto l'arte alle masse.

¹⁷ L'*enfant terrible* dei *Young British Artists* ha saputo promuovere la sua immagine attraverso scandali e clamore mediatico, trasformando il suo personaggio in una star e il suo nome in un vero e proprio brand. Non a caso ha firmato anche diverse operazioni commerciali in collaborazione con la famosa casa d'aste Sotheby's. Ricordiamo la creazione del ristorante *Pharmacy* nel quartiere londinese di Notting Hill e poi nel 2004 il suo smantellamento, prima che diventasse obsoleto, e la vendita dei pezzi d'arredo ispirati al mondo dei medicinali. Nel 2008 ha scosso il mercato dell'arte con un'inusitata asta in cui le sue opere rimaste invendute, evitando l'intermediazione dei galleristi, sono state proposte direttamente al pubblico e il cui incasso da record ha superato le stime degli esperti. Infine

l'idea di un'arte «da indossare» e forse anche da quella di divulgare al di fuori della ristretta cerchia dei collezionisti un prodotto con la sua firma, ha accettato la proposta dello stilista Adrian Nyman. È nata così la collaborazione con la Levi's per realizzare una collezione unica, a edizione limitata, di t-shirt e jeans tempestati di teschi¹⁸.

Le intersezioni tra il mondo dell'arte e quello della moda non sono infrequenti e si esprimono secondo modalità diverse: sotto forma di citazioni (come l'abito aragosta di Elsa Schiaparelli che si ispira a Dalí o l'abito Mondrian di Yves Saint Laurent); sotto forma di originalità e creatività estetica (come le sculture vestimentarie di Roberto Capucci, i corpetti di plastica di Issey Miyake, gli abiti deformanti di Rei Kawakubo, o quelli metallici di Paco Rabanne) oppure sotto forma di collaborazioni tra artisti e stilisti (Klimt ha disegnato modelli per la sartoria Emilie Flöge di Vienna e Paco Rabanne ha creato abiti per una performance chirurgica di Madame Orlan). Attraverso questi flussi comunicativi tra i due mondi accade che figure e tratti stilistici sfuggano al circuito elitario dell'arte per diffondersi nelle più ampie sfere della cultura popolare.

Artefice e pioniere nella trasformazione di *For the Love of God* in una icona fashion è stato Alexander McQueen (1969-2011). Come molti stilisti londinesi diplomati nelle scuole d'arte, McQueen ha sempre mostrato quell'atteggiamento trasgressivo e avanguardista che impronta l'attività del fashion designer sull'archetipo dell'artista¹⁹. È stato autore di passerelle memorabili e provocatorie che si trasformavano talvolta in vere e proprie performance²⁰. Le sue creazioni si sono spesso ispirate all'arte gotica ma anche contemporanea (Marina Abramović, Damien Hirst, Christo) e frequenti sono state le collaborazioni con gli artisti: con David Bowie, con Lady Gaga, con la cantante e musicista islandese Bjork per la quale ha diretto un video e ha disegnato la copertina dell'album *Homogenic*.

Prendendo spunto da *For the Love of God* McQueen ha voluto trasferire nell'ambito della moda quel fascino del macabro che nelle arti ha trovato legittimità col Romanticismo quando la bellezza armonica è stata affiancata, e spesso soppiantata, dallo spettro categoriale cui Karl Rosenkranz ha dato definitiva sistemazione nella sua *Estetica del Brutto*²¹. Con McQueen il teschio è diventato il marchio *cool* dapprima di una serie di

si è dedicato al mondo della moda e del design, collaborando con la Levi's e disegnando nel 2013 la statuette dei Brit Awards, i premi musicali conferiti ogni anno nel Regno Unito ad artisti di musica pop. Per i legami tra mondo dell'arte e della vita quotidiana, con particolare riferimento a Damien Hirst, sono debitrice al magistrale insegnamento di Luigi Russo che da anni, nei suoi corsi accademici, affronta queste dinamiche culturali nei moduli didattici dedicati alla Neoestetica.

¹⁸ In modo analogo l'artista giapponese Takashi Murakami ha realizzato dal 2000 diverse collaborazioni con la Maison Louis Vuitton. Dopo aver disegnato una nuova versione del logo, si è dedicato alle borse e alle bottiglie di profumo. Un interessante caso di collaborazione tra arte e design è stato avviato nel Museo d'arte contemporanea di Los Angeles che nel 2007 ha organizzato la prima grande retrospettiva sull'artista comprensiva di una boutique Louis Vuitton in cui gli oggetti di consumo disegnati da Murakami venivano esposti e venduti all'insegna di una più ampia concezione di esperienza estetica. Church Gibson, P., «Nuove alleanze: mondo dell'arte, case di moda e celebrità», in Pedroni, M., Volonté, P., *Moda e arte*, cit., pp. 203-204.

¹⁹ Volonté, P., («Il modello dell'artista», in Pedroni, M., Volonté, P., *Moda e arte*, cit., pp. 119-135) ha messo in rilievo la differenza tra l'atteggiamento provocatorio e avanguardista dei fashion designer londinesi, improntati al modello dell'artista, e quello più convenzionale e attento alla produzione degli italiani.

²⁰ Su Alexander McQueen cfr. Bolton, A., Frankel, S. (a cura di), *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011. La retrospettiva di McQueen è stata preceduta da un grande clamore mediatico soprattutto nelle pagine di moda e di riviste patinate con ricadute in termini economici.

²¹ Rosenkranz, K., *Estetica del Brutto*, Aesthetica, Palermo 1994².

celebri foulard e poi di una linea di accessori (anelli, borsette, t-shirt con o senza strass) destinata alle star di Hollywood. Riprendendo figure e tratti stilistici dal mondo dell'arte, la moda compie una mediazione sociale attraverso un'operazione di traduzione e innovazione: traduzione perché rende diffuso un universo figurativo d'élite, inserendolo in un altro linguaggio; innovazione perché il nuovo gusto stilistico è impregnato dei valori estetici della vita quotidiana.

Dopo il successo ottenuto da Alexander McQueen molti stilisti, designer e marchi commerciali hanno ripreso il motivo del teschio²², spesso ricoperto da Swarovski, in abiti, accessori e soprattutto gioielli (Lucien Pellat-Finet, Vivienne Westwood). In realtà i gioielli con questo motivo non sono una novità, come attestano diversi monili appartenuti ad alti prelati. Nella cattedrale di Messina, ad esempio, si conserva un pendente del Seicento costituito da un piccolo teschio di cristallo con una montatura d'oro e di perle. Ma in questi oggetti preziosi di ambiente ecclesiastico il teschio rimaneva ancorato al monito religioso e morale. Oggi invece alla *vanitas* è subentrata la vanità e i gioielli con i teschi, come quelli firmati Christian Dior (collezione 2009-2010, *Dior Kings and Queens Jewelry*) o quelli realizzati dai veneziani Codognato, sono soprattutto espressione di uno status symbol. La storica maison di piazza San Marco è sempre stata attenta alle tendenze dell'arte fin da quando nell'Ottocento inaugurò la famosa linea di «gioielli archeologici» ispirati ai coevi scavi in Etruria, e da allora reali (dalla regina Vittoria alla duchessa di Windsor) e celebrità dell'arte e dello spettacolo (da Édouard Manet a Andy Warhol, da Elizabeth Taylor a Grace Kelly) hanno desiderato possedere questi particolari monili²³.

È evidente che il fascino di questo motivo iconografico, transitato dalla sfera dell'arte a quella del consumo attraverso l'audace operazione di alcuni designer, non è ascrivibile alla categoria del bello, ma a quella del lusso. Tuttavia si può constatare una trasformazione di questa categoria: dal consumo ostentativo riservato a un'élite (reali, aristocratici, alta borghesia), volto a esibire status sociale e ricchezza, si è passati a un consumo edonistico aperto a nuove fasce di prodotti (abbigliamento e accessori) e di acquirenti e indice di uno *style symbol*²⁴. Il lusso diviene quindi «di massa» e sostituisce la magnificenza e l'opulenza con la «tendenza». *Trendy* e *cool* sono le connotazioni di un'esperienza estetica che trova appagamento emozionale nel possesso «a tutti i costi» di quegli oggetti definiti nel gergo della moda *must have*, oggetti nei quali la marca o la griffe fa lievitare il valore simbolico e di conseguenza economico a prescindere dai requisiti di qualità, rarità ed esclusività.

La *skull mania*, che negli ultimi anni ha coinvolto il *fashion system*, inizialmente si è diffusa tra le star di Hollywood e i vip, successivamente è dilagata tra le comuni acquirenti di tutto il mondo. Per comprendere l'estensione di questo fenomeno può essere utile riflettere su un analogo caso di pervasività a differenti livelli economici e culturali che ha riguardato l'artista giapponese Murakami. Nel 2003 Murakami era presente alla Biennale di Venezia con «due opere magnetiche nella mostra al Museo Correr, ma si potevano vedere le borse di Murakami anche nella vetrina del negozio di Louis Vuitton, e gli immi-

²² Un altro esempio di collaborazione tra moda e arte è il foulard *Vanitas*, realizzato in edizione limitata dalla Maison Chanel in occasione della mostra *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, tenutasi nel 2010 al Musée Maillol. Con humor ed eleganza, il foulard esprime la sintesi di *vanitas* e vanità: su una rete fatta di femori intrecciati, che ricorda il famoso motivo *matelassé* reso celebre da Chanel, troviamo l'immagine di Cocò che tiene un teschio in mano, come Amleto.

²³ www.attiliocodognato.it/about-us.

²⁴ Qualizza, G., «Estetiche della vita quotidiana: nuovi scenari del lusso», *Tigor. Rivista di Scienze della Comunicazione*, a. II, n. 2, 2010, pp. 58-74. Cfr. Paquot, T., *Elogio del lusso. Sull'utilità dell'inutile*, Castelvecchi, Roma 2007.

grati africani ne vendevano le imitazioni per strada. I collezionisti portavano quelle vere; i turisti quelle false. Murakami aveva conquistato la biennale quasi come un virus»²⁵.

Virale è anche la propagazione del motivo iconografico del teschio nella vita di tutti i giorni soprattutto nei settori del lusso, del consumo e dell'entertainment. Questa diffusione però ne ha prodotto una banalizzazione semantica. Il teschio ricoperto di brillantini (in cui è ancora evidente la derivazione da Hirst) si confonde ormai con il Jolly Roger²⁶, il cranio con le ossa incrociate che campeggia nella bandiera dei corsari, un simbolo di morte che ha sempre affascinato l'immaginario collettivo, dai fumetti ai cartoon ai videogiochi²⁷, e che è stato recentemente riportato in auge dalla Walt Disney con la saga *Pirati dei Caraibi*²⁸. In questa fusione di sacro e profano, di cultura alta e cultura popolare, l'immagine del teschio subisce un depauperamento dell'intensità evocativa e simbolica. Per secoli è stata latrice di un terribile monito, nell'arte contemporanea ha acquisito nuovi significati. Divenuto con Hirst simbolo di vanità, si è poi trasformato in un'icona fashion. Con la produzione industriale i riferimenti culturali, che avevano ispirato Alexander McQueen, si sono smarriti e nel consumo di massa il teschio è ormai diventato un logo, una sorta di ideogramma di gusto pop che spesso rasenta il kitsch.

²⁵ Thornton, S., *Il giro del mondo dell'arte in sette giorni* (2008), Feltrinelli, Milano 2009, p. 211.

²⁶ Spesso raffigurato in bianco su fondo nero, poteva essere anche su fondo rosso; questo simbolo, chiamato dai francesi *Jolie Rouge*, indicava morte certa.

²⁷ Tra i fumetti *Phantom* di Lee Falk (1936) è il primo ad adottare il teschio come emblema; ricordiamo poi *Capitan America* di Simon & Kirby, in perenne lotta con Teschio Rosso. Il teschio ricorre anche nei fumetti italiani *Kriminal* e *Necron*, e tra i cartoon *Capitan Harlock*, inquieto pirata dello spazio, reinterpreta in modo futuristico il Jolly Roger.

²⁸ La saga *Pirati dei Caraibi* comprende attualmente quattro film: *La maledizione della prima luna* (2003), *La maledizione del forziere fantasma* (2006), *Ai confini del mondo* (2007), *Oltre i confini del mare* (2011). Al successo cinematografico si è accompagnato quello del videogioco.

PALAZZO NUOVO E ALTRE *FOLIES**Maurizio Ferraris*

Permettetemi di esordire con un grido dell'anima, rivelandovi un punto dolente della mia vita. A Torino insegno a Palazzo Nuovo, sede delle facoltà umanistiche. Si tratta di un caso clamoroso di rapporto tra filosofia e architettura. Probabilmente anche di un *caveat*. Il principale artefice di Palazzo Nuovo, Gino Levi-Montalcini¹, si è richiamato al pensiero del Settecento, a Kant, a Hegel, a Croce, all'esistenzialismo. Malgrado le ottime intenzioni e le eccellenti letture, il risultato è stato, per me, il seguente: da 38 anni, sia pure con interruzioni anche lunghe e salutari (visto che è pieno di amianto), ho a che fare per ragioni di studio e di lavoro con un mostro architettonico. Ci ho messo la prima volta piede come studente nel 1974. Trovandolo già allora orrendo. E non ha smesso di degradarsi, di essere torrido d'estate e gelido d'inverno, brutto come il municipio di Kabul, pieno di spifferi e fischi al primo soffio di vento come il castello di Dracula, senza ascensori adeguati, senza nemmeno spazi adeguati per metterci delle biblioteche. E in totale, a causa dei continui rifacimenti, rabberciamenti, riparazioni, più costoso del Taj Mahal. Insomma, una catastrofe, un abisso che chiama altri abissi perché di fronte a una struttura degradata vengono meno anche il rispetto e la pietà, e se generazioni di grafomani hanno inciso i loro nomi sulle pareti di Castel del Monte possiamo immaginare che destino sia riservato a questa misera opera degli anni Sessanta.

Malgrado questo, mi è capitato pochi giorni fa di conversare a tavola con un architetto e accademico torinese molto interessato alla filosofia, che si è impegnato in un esercizio particolarmente difficile, che consisteva nel volermi convincere che Palazzo Nuovo era bello. O più esattamente che lo era stato nel momento in cui era stato costruito. E che noi non abbiamo più i criteri per apprezzarlo, ma non dobbiamo nondimeno far valere la nostra boria attuale rispetto alle realizzazioni dei nostri antenati. Gli ho ribattuto che l'*akmè* estetica di Palazzo Nuovo doveva essere stata davvero breve, e legata alla primissima giovinezza (quella che si chiama «bellezza dell'asino»), dal momento che per l'appunto già nel 1974, tre anni dopo la sua inaugurazione, l'ho trovato orrendo. E che viceversa le piramidi, con le loro sterminate antichità, sembrano aver sfidato il tempo anche sotto il profilo della bellezza, proprio come il busto di Nefertiti. Mi ha obiettato che le piramidi sono brutte (credo che intendesse «brutte in assoluto», brutte dai tempi di Keope sino al preciso momento in cui l'architetto e accademico mi diceva che erano brutte). Gli ho controobiettato che nessuno lo costringeva a vivere in una piramide, mentre io, come tanti professori e tantissimi studenti, da oltre quarant'anni, ero infelicitato da quel luogo, ne ho subito le inadeguatezze funzionali e le goffaggini, trasandatezze, sgrammaticature estetiche, senza parlare dei danni dell'amianto che non potevano essere imputati all'architetto filosofante. Insomma, io e migliaia di altri esseri umani avevamo pagato sulla nostra pelle l'incapacità o l'incuria di un uomo, o di un gruppo d'uomini, perché al progetto hanno lavorato anche Felice Bardelli, Sergio Hutter e Do-

¹ Cfr. P.M. Sudano, *Maestri difficili. Temi d'architettura torinese e il parallelo di una scuola di filosofia*, Rosenberg & Sellier, Torino 2000.

menico Morelli. Ho anche proposto all'architetto e accademico di far cambio. Visto che Palazzo Nuovo gli piaceva tanto, venisse lui nel mio ufficio, e desse a me il suo, nello splendido palazzo costruito da Carlo e Amedeo di Castellamonte nel Seicento, e che era stato bello allora così come è bello adesso, e probabilmente per tutto il tempo in mezzo. L'architetto e accademico non ha spinto sino a tanto la sua benevolenza verso la filosofia, ma poi ci siamo scritti e verrà presto, ma per un tempo limitato, a discutere con me dei temi solo accennati a tavola.

Vorrei giocare a carte scoperte. Nulla mi autorizza a parlare di ciò che non so, ossia di architettura, se non la mia infelicità architettonica, particolarmente acuta a Palazzo Nuovo. Che è a suo modo un simbolo perfetto, che incarna l'infelicità architettonica molto più e molto meglio di quanto lo Spielberg a Brno non abbia incarnato il dispotismo asburgico. Perché lo Spielberg è bello, dolce nel suo essere una via di mezzo tra un castello e un monastero. Certo non bello, per restare a Brno, come Villa Tugendhat, ma infinitamente più bello di Palazzo Nuovo. Vi sembra umano che migliaia di studenti e professori abbiano avuto una residenza coatta in un luogo più affittivo del carcere duro degli Asburgo?

E visto che non posso credere che Gino Levi-Montalcini e i suoi tre colleghi avessero nei loro confronti le stesse comprensibili volontà di vendetta che Francesco Giuseppe poteva nutrire nei confronti di Silvio Pellico e Piero Maroncelli (che dopotutto volevano portargli via il Lombardo-Veneto) si tratta di chiedersi perché. Ecco, perché? Vorrei rispondere non con dei fatti (mi sembra che Palazzo Nuovo basti e avanzi come rappresentante della categoria) ma con dieci interpretazioni. Che, come vedremo, indicano nella maggior parte dei casi dei limiti, dei vincoli con cui necessariamente deve fare i conti l'architettura.

Concettualità

Una prima interpretazione, forse un po' a sorpresa e apparentemente fuori tema, ha a che fare con quello che chiamerei «concettualità»: anche l'architettura, come l'arte viva e più dell'arte visiva, perché non è stata una sua scelta, ha subito la svolta concettuale del secolo scorso: quel che conta, nell'arte, non è l'opera, ma il concetto che l'ha generata o che manifesta. Ma se ci si può rassegnare a vedere, in un museo, i semplici promemoria delle idee degli artisti, è veramente triste – anzi, sinistro – vivere nel concetto di uno sconosciuto, o magari, come nel caso di Palazzo Nuovo, di ben quattro sconosciuti: noi vogliamo vivere in una casa vera e propria, studiare e insegnare in una università vera e propria ecc. Così però purtroppo non è stato.

A giusto titolo Renato Capozzi nel suo scritto sul documento di indirizzo del convegno «Architettura e realismo» tenutosi a Napoli l'11 dicembre 2012 vede nel decostruzionismo (architettonico) il gusto per la novità a tutti i costi. In cui si aggiunge, vorrei sottolineare, il fatto che con piacere si sia salutato l'avvento di una nozione così intrinsecamente problematica (e che – non dimentichiamolo mai – tale appariva anche a Derrida), come «decostruzionismo architettonico». Perché? Ovviamente perché suonava come una provocazione, come un'ironia, come qualcosa che attirava. C'è stata anche l'architettura debole, del resto, che richiama le case dei due più stupidi fra i tre porcellini. Prima c'è stata l'architettura heideggeriana, prima ancora tante altre. E a coprire tutto, sul piano dei risultati, hanno provveduto delle grandi parole-ombrello che valevano come giustificazione universale: «Moderno», «Postmoderno». (In particolare, si rifletta sul valore intimamente assolutorio, sia pure nella rassegnazione, che si deposita nel sintagma «architettura moderna».)

In tutto questo ci sono due lati. Da una parte, è ovvio e doveroso che l'architetto sia parte della cultura della sua epoca, appunto perché è un uomo di cultura. Dall'altra, tuttavia, si ha l'impressione che spesso il ricorso dell'architetto alla teoria sia simile a quello dell'artista, che punta tutto sul concettuale, considerando l'opera un particolare irrilevante.

Auraticità

Veniamo alla mia seconda interpretazione, che riguarda un fenomeno che propongo di chiamare «auraticità». Come ho suggerito nell'interpretazione precedente, le vicende dell'architettura si capiscono in parallelo con le vicende dell'arte visiva. Questo asserto può forse apparire sorprendente, o magari invece ovvio, ma credo sia vero. E sì che Loos ha scritto: «la casa (l'architettura) deve piacere a tutti. A differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. La casa no. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno (finalità). L'opera d'arte non è responsabile verso nessuno, la casa verso tutti»². Ma lo scriveva in *Parole nel vuoto*, titolo quanto mai profetico. Di certo, tra arte visiva e architettura ci sono delle azioni reciproche e delle ripercussioni, un po' come quando la pressione degli Unni sui Germani ha determinato l'invasione dell'Impero Romano. Perché il prevalere della concettualità deriva appunto dall'arte visiva, e, andando indietro, dal Romanticismo.

Tengo allora a sottolineare una conseguenza particolarmente significativa della concettualizzazione. Contrariamente a quello che solitamente si dice sulla scia di Benjamin, l'arte del Novecento non è caratterizzata da una «perdita dell'aura», dovuta al venir meno della sua unicità, ma, proprio al contrario, da una iper-auratizzazione senza precedenti, dovuta al carattere iper-concettuale dell'arte. Per cui, come suggerisce l'analisi di Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*³, abbiamo a che fare, più che con una sparizione dell'aura, con una sua sistematica rigenerazione, per opera del mercato dell'arte. Ecco allora il presupposto di ogni discorso sull'arte contemporanea, dove si assume più o meno tranquillamente che il mondo dell'arte sia il generatore delle opere, sia cioè il luogo di produzione e di conferimento dell'aura. E che quell'aura possa validamente prendere il posto della bellezza nel ruolo di «identificatore estetico» dell'opera, che a questo punto (per distinguerla dalle opere d'arte della tradizione, che ancora si muovevano nel sistema delle belle arti) propongo di chiamare «opera d'aura». Le gallerie e i musei sono piene di opere d'aura, e a ben vedere il solo modo per rendere accettabile Palazzo Nuovo sarebbe esporlo come *ready made* in un qualche museo per giganti.

Supplementarità

Una terza interpretazione riguarda ciò che propongo di chiamare «supplementarità». Nell'opera d'aura il triste correlato della auraticità è dunque l'inesteticità, l'idea iper-romantica (fu un hegeliano, Rosenkranz, a pubblicare nel 1853 un libro epocale, *L'estetica del brutto*, meritoriamente pubblicato da Luigi Russo nella sua collana) che la bellezza sia più che altro un inciampo per l'opera. Tuttavia, poiché della bellezza non si può fare a meno se non a malincuore o per sbaglio (sono convinto che Levi-Montalcini, diver-

² Loos, A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992, p. 253.

³ Dal Lago, A., Giordano, S., *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2006.

samente da Duchamp, considerasse in qualche modo bello Palazzo Nuovo), dopo il gran rifiuto delle arti visive, altre agenzie, come il design o per l'appunto l'architettura (per non parlare dell'infinito campo del mondo pop) devono svolgere una funzione di supplenza. Generando figure un tempo inimmaginabili, come fashion victim, maniaci del design, visitatori compulsivi di mostre.

O dando vita – ecco la più immediata ripercussione delle opere d'aura sull'architettura – a strane coppie di fatto come quella tra musei iper-architettonici e opere contenute al loro interno. I musei, generalmente, sono tutti diversi, tranne per il nome, che è una variazione di Moma, sino al Moba (il geniale Museum of Bad Arts di Boston) e aspettando il Mumia (possibile nuovo nome per il Museo Egizio di Torino, riqualificato come museo di body art). Le opere contenute, invece, tutte uguali, tutte uniformemente trasgressive, cioè tutte concordi nel non cercare la bellezza, perché se lo facessero sarebbero relegate, invece che in un museo, in uno spazio più modesto, per esempio un negozio di design.

Ecco dunque una terza ricaduta dell'opera d'aura sull'ambiente: l'indifferenza estetica delle opere (che peraltro sono esentate da finalità utili) ha generato talora una ipersensibilità estetica nel design e in architettura, come dimostra il sistematico occultamento dei bottoni (reputati inestetici) in stampanti e fotocopiatrici, o l'occultamento di interruttori e prese da parte di Siza nella ristrutturazione del Madre. Mi rendo conto che a questo punto Palazzo Nuovo può apparire inesplicabile nella sua bruttezza ma suggerisco intanto una riflessione che svilupperò meglio più avanti: una parte rilevante della bruttezza del palazzo, quella che anche le presentazioni più benevole non possono omettere, è il suo essere totalmente avulso rispetto al contesto. Che è per l'appunto il carattere che ha l'opera, e che non dovrebbe avere il palazzo.

Irresponsabilità

La mia quarta interpretazione riguarda l'irresponsabilità, non degli architetti, ma della committenza. Nell'arte, una borghesia non necessariamente molto acculturata ha visto nell'arte uno strumento di ascesa sociale e di arricchimento. A questo punto, è iniziata una produzione industriale di opere anche mediocri o infime, per riempire le gallerie e i musei che proliferavano attraverso l'istituzione di una spesa pubblica in cui funzionari compravano con soldi non loro. E non sono affatto convinto che i loro direttori si metterebbero in casa tante delle opere che espongono, né men che mai le comprerebbero se dovessero pagarle di tasca loro.

Così anche nell'architettura, dove una onnipotenza tecnologica precedentemente impensabile e una standardizzazione senza precedenti (ci ritorneremo fra poco) hanno incontrato una committenza pubblica non proprio ascetica, che ha commissionato opere come la sede della Regione Lazio, benché probabilmente come residenza privata persino Fiorito avrebbe scelto di meglio.

Parergonalità

Una quinta interpretazione è quella che chiamo «parergonalità». Nel mondo delle opere d'aura, dicevamo, la bellezza si sposta dall'*ergon* al *parergon*. Ma questa parergonalizzazione ha precise ricadute sull'architettura, perché poco alla volta anche il *parergon* incomincia a pensarsi come *ergon*, come opera irrelata e assoluta. L'antirealismo architettonico incomincia quando l'edificio non è più a filo della strada, e si pone piuttosto su un

podio ideale, con titolo e firma. È appunto quello che deve essere successo mentre si progettava Palazzo Nuovo. Ed è il fenomeno che Gaetano Fusco, nel suo contributo al documento di indirizzo, qualifica come «autoreferenzialità», il fatto che sempre più si costruiscano edifici come musei, chiese o teatri, concepiti come opere in sé, perdendo la città come principio di realtà.

Il meccanismo di deferimento è implacabile: l'opera d'aura (*ergon*) deferisce al contenitore (*parergon*) la funzione di esteticità. Ma, come ho appena detto, il *parergon* diventa a sua volta *ergon*, si concepisce come qualcosa di assoluto, di sganciato dall'ambiente e dal contesto. L'opera architettonica non si spinge così lontano come l'opera d'aura, nel senso che non teorizza la deliberata indifferenza estetica, se non altro perché deve fornire un contesto esteticamente accogliente all'opera d'aura, deve abbellirla e tirarla un po' su. Ma in cuor suo si comporta già da opera, nel senso che si presenta come una architettura disaggregata, liquida, un pezzo mobile come può esserlo un'opera. Solo che sta lì e non si muove. E qui si genera una iper-esteticità che però genera una anesteticità o anestesia che riguarda specificamente l'architettura, e che non si riferisce all'estetica come disciplina del bello ma nel senso della percezione, e persino della estetica trascendentale di Kant, ossia dello spazio e del tempo come ciò che rende possibile la nostra esperienza del mondo. Quando Federica Visconti, sempre nel documento d'indirizzo, richiama a giusto titolo il fatto che la realtà con cui l'architettura ha a che fare è anzitutto la *forma urbis*, il contesto spaziale con cui interagisce, ci ricorda contemporaneamente che abbiamo avuto un gran numero di esempi di opere (mi viene da definirle così, e tra queste c'è indubbiamente Palazzo Nuovo) in cui lo spazio circostante non sembrava contare nulla. Così come non contava nulla il tempo, ossia l'assunzione, che come vedremo meglio più avanti è essenziale per l'architettura, che ciò che viene fatto è destinato – ci piaccia o meno, non è questo il punto – a durare, come un merito o come un memento.

Autorialità

La mia sesta interpretazione riguarda l'autorialità. Non ci sono più gli stili, ci sono gli architetti. Dal *parergon* promosso a *ergon* deriva infatti l'estremo individualismo: costruisci quello che vuoi, senza considerazione per il contesto. Una specie di stirnerismo architettonico facilitato dal fatto che l'architettura novecentesca abbia dato molte delle sue prove, inizialmente, nelle periferie, o nelle ricostruzioni post-belliche, sviluppando una scarsa propensione a costruire nei centri urbani. Di qui la difficoltà, ricordava a Torino recentemente Fritz Neumeyer, della Berlino post-muro, dove gli architetti moderni si sono trovati a dover costruire nel centro. Suppongo comunque (e temo che tra questi ci fossero gli artefici di Palazzo Nuovo) che qualcuno si sia detto: «E che problema c'è?» e abbia fatto quello che voleva. Quello che voleva, alla lettera, e con il solo vincolo della spesa, perché sul piano delle possibilità edificatorie un architetto contemporaneo ha vantaggi (in realtà svantaggi) enormi rispetto ai suoi antenati, e riceve molti meno vincoli dai materiali. Lo stirnerismo autoriale diventa prometeismo per cui l'architetto può fare quello che vuole. E magari drammaticamente suppone (del tutto a torto) che gli abitanti possano fare di sé quello che vogliono, essere duttili almeno tanto quanto i materiali.

Subalternità

Una settima interpretazione concerne il concetto (e il fatto) della subalternità prodotta dalla standardizzazione. Il paradosso è infatti che il prometeismo è solo apparente per-

ché, con la complicità del vincolo di spesa, si intreccia – lo ricordavo brevemente prima – con la iper-standardizzazione. La maniglia universale, la sedia in plastica universale e indistruttibile, dal lungomare di Cuba a quello di Algeri, i serramenti anodizzati universali, da Città del Messico a Forcella, gli standard che rendono possibile fabbricare case per tutti e contemporaneamente di cementificare e orrificare, suscitando shock benjaminiani, o quando va bene di banalizzare, alimentando la noia, «ce monstre délicat», diceva Baudelaire aprendo *Les Fleurs du mal*. Non ci vorrebbe molto per fare uno studio sul degrado standardizzato di ogni singolo pezzo compositivo decennio dopo decennio: ascensori, luci, arredi, finestre, maniglie, interruttori (il che poi appunto induce i più sensibili o intransigenti a rimedi eroici come la sparizione degli interruttori).

Mi stupisce che Heidegger, così solerte nel denunciare il *Gestell*, l'imposizione della tecnica, non abbia preso in esame sotto questo profilo l'architettura, che è di gran lunga il luogo in cui questa imposizione si fa sentire in modo più imperioso e ineludibile, perché nessun architetto, neppure la più superba delle archistar, può esimersi dal sottostare al *Gestell* del prefabbricato. Nemmeno Heidegger, perché, non dimentichiamolo, la Hutte di Todtnauberg era un prefabbricato.

Documentalità

Anche nel caso della Hutte abbiamo dunque a che fare con una logica del *ready made*. Ma c'è un ottavo vincolo che chiamerei «documentalità». La standardizzazione non è imposta solo dalla tecnica, ma anche dalla legge. Oggi Frank Lloyd Wright non avrebbe mai potuto fare il parapetto della sua struttura elicoidale al Guggenheim così basso, sarebbe stato vietato da qualche norma. Rispetto a questo non c'è niente da fare, non c'è scelta. Ed è allora che prevale il momento emotivo, gli edifici storti, pre-accartocciati, decostruiti. Il che significa due cose.

Da una parte, una dimensione radicalmente impolitica, perché l'architettura, che è tenuta attaccata da fili tenaci e invisibili agli standard degli elementi compositivi, si sfoga con un individualismo assoluto, con una radicale indipendenza dal contesto. L'unica libertà che, alla fine, le è concessa: la libertà per la morte, potremmo dire adoperando un po' di enfasi heideggeriana. Dall'altra, quella che chiamerei una singolare «crisi delle scienze europee». Immagino che un architetto della tradizione, avendo a che fare con variabili modeste, materiali tradizionali, tecniche consolidate, sapesse tutto del proprio mestiere. Immagino anche – beninteso, dal fondo della mia ignoranza potrei sbagliarmi di grosso – che un architetto contemporaneo non possa, perché è umanamente impossibile, dominare più che una parte minima delle conoscenze necessarie per costruire.

Il tutto poi nel contesto di una evoluzione tecnologica e documentale che trasforma completamente lo scenario nel corso della vita professionale dell'architetto, che a settant'anni si trova a confrontarsi con una tecnologia completamente diversa da quella che aveva studiato all'università (sicuramente è ciò che è accaduto al povero Levi-Montalcini). Per non parlare poi degli scompensi dovuti alla globalizzazione. Sono sicuro che se Isidoro di Mileto e Antemio di Tralle si fossero trovati a costruire Santa Sofia a Shanghai, e con maestranze pakistane, avrebbero gettato la spugna, o avrebbero ripiegato su una soluzione meno complicata, magari optando anche lì per un «segno forte», e buonanotte.

Di fronte a una situazione del genere può essere potentissima, per l'architetto, la tentazione di dire che lui fa altro, e magari che se lui è architetto è proprio perché non costruisce, lasciando il compito ai vili meccanici, mentre lui legge Heidegger e Derrida. Mi sento tanto più autorizzato a segnalare questa tentazione in quanto è ciò che è avve-

nuto nella filosofia degli ultimi due secoli, che, sentendosi scavalcata dalla scienza, si è rifugiata spesso in una opposizione astiosa, dicendo che «la scienza non pensa», che l'oggettività è il male, e magari ripiegando sulla magia, come il vecchio Schelling che organizzava sedute spiritiche con la regina di Baviera. Per quanto grande sia questa tentazione, in entrambi i casi non porta da nessuna parte.

Piramidalità

Vengo alla mia nona interpretazione, al mio nono vincolo, che propongo di chiamare «piramidalità»: dietro a ogni opera architettonica sonnacchia una piramide in potenza, si preparano quaranta secoli di storia, che lo si voglia o meno, che lo si sappia o meno. Quando per qualcuno forse Palazzo Nuovo era apparso bello c'erano anche tante altre cose che si trovavano belle e che ora ci appaiono orribili: mini pull, maxicappotti, calzoni a zampa, giacche con risvolti madornali, capelli cotonati, camicie a fiori. Ma tutte quelle cose sono scomparse da tempo. Palazzo Nuovo no, resta e resterà, un po' meno del Valentino o delle piramidi, mi auguro, ma resterà. Anche adesso che nessuno lo reputa più bello, al punto che fa diminuire il valore degli immobili circostanti (a una mia collaboratrice volevano vendere un appartamento in casa d'epoca con vista su Palazzo Nuovo, e il venditore, per invogliarla a comprarlo, le disse che da fonti riservate sapeva che presto il palazzo sarebbe stato abbattuto).

Silvia Malcovati dice a ragione che l'architettura deve comunque prendere posizione rispetto alla realtà. In particolare – ricorda a giusto titolo Capozzi – è a un manufatto tridimensionale, un letto, elemento tipico d'arredo e da architettura di interni, che fa riferimento Platone per definire l'opposto dell'arte come inganno e mimesi, come imitazione di imitazione. Perché, dice Platone, ci sono tre letti, quello ideale, quello fabbricato dall'artigiano, e quello dipinto dal pittore, che è poi un letto degradatissimo, in cui non si può dormire e intorno a cui non si può girare. Viceversa il letto dell'artigiano è qualcosa che conserva alcune sue proprietà essenziali anche se dovesse sparire qualunque essere umano. Insomma, se l'umanità sparisse sparirebbe l'arte, sparirebbe lo spread, sparirebbero il Kitsch, il Camp, il Pop, ma non sparirebbe l'architettura, come i templi maya nello Yucatan. È importante che l'architettura riconosca questa differenza essenziale rispetto ad altre attività umane, sono certo che ne sia consapevole ma in qualche caso mi sembra che se lo sia dimenticato. Ecco perché la piramidalità è un vincolo ineludibile dell'architettura, almeno nelle nostre longitudini, che ci impediscono di imparare davvero da Tokyo o da Las Vegas. Dalle nostre parti ciò che resta non lo fondano i poeti, come voleva Hölderlin, ma gli architetti.

Realtà

Ed eccoci infine alla decima e ultima interpretazione, che riguarda la realtà. Pensate alla foto di Hitler nel marzo 1945, nel Reichstag già ampiamente decostruito dagli alleati dopo essere stato costruito da Speer senza le limitazioni della democrazia che Eisenmann considera funeste per l'architettura. Hitler guarda il plastico della ristrutturazione postbellica di Linz. Non c'è niente di più antirealistico di questa scena, perché quel plastico non avrebbe mai potuto attuarsi, non sotto gli occhi di Hitler, almeno. Il plastico sarebbe rimasto soltanto un'idea, un oggetto inerte che forse i russi avranno trovato per terra, insieme alle eleganti poltroncine che Speer aveva disegnato per la stanza di Eva Braun nel bunker.

Quella non era architettura, era un acquerello tridimensionale, perché Hitler non aveva a che fare con limiti. L'architettura, come tante altre attività umane, ha inizio con il limite, con vincoli estetici, culturali, materiali, economici, tecnici, legislativi, sociali. È lì che si apre la vera battaglia. Ma è una buona battaglia. Come diceva Kant, la colomba (simbolo dell'iniziativa morale) sembra essere ostacolata nel suo volo dalla resistenza dell'aria. Ma in effetti senza quella resistenza non potrebbe volare.

Ecco perché a mio parere sono importanti i limiti che ho cercato di enumerare parlando di concettualità, auraticità, complementarità, irresponsabilità, parergonalità, autorialità, subalternità, documentalità, piramidalità e realtà come somma di tutti questi limiti. Limiti diversi, talvolta antitetici. E sono sicuro che ce ne sono molti altri che ho ignorato perché sono un ignorante. Chiarire questi limiti, metterli a fuoco ordinatamente, confrontarsi con loro è, secondo me, opera di realismo in ogni campo, e dunque anche di realismo in architettura.

IL TARDO STILE DI ERWIN PANOFSKY

Silvia Ferretti

Erwin Panofsky ha fatto parte di quella felice schiera di studiosi ed eruditi che ritenevano un privilegio e un lusso fare il loro mestiere. Uno di questi era anche Leo Spitzer, come racconta Hans Robert Jauss all'inizio del suo saggio del 1972, *Apologia dell'esperienza estetica*:

Non molti hanno il coraggio [...] di comportarsi come il patriarca della mia disciplina, il fondatore della stilistica, Leo Spitzer, il quale un giorno, ad un amico che lo aveva trovato alla scrivania, e lo aveva salutato con le parole: «Stai lavorando?», se ne uscì con la memorabile risposta: «Lavorando? Niente affatto, mi sto divertendo!».

Spitzer non mancava di far sentire nei suoi scritti e nelle sue polemiche l'entusiasmo e il godimento che provava nel lasciar emergere e prender forma in pieno il proprio pensiero. Si può dire di coloro che così, riflettendo, aderivano al senso del loro oggetto di riflessione, che hanno lasciato l'impronta del loro stile di ricerca. Come vorremmo definire questo stile? Qualità dell'accostamento delle fonti, libertà del giudizio, avallato però da una preziosa fatica e costanza della ricerca. Forse potremmo anche dire che in loro il piacere era nella franchezza del confronto con discipline diverse e nell'esercizio – certamente ludico e creativo – dell'intelligenza attenta e dispiegata in presenza della personalità e originalità di idee.

Che rapporto c'è fra lo stile di un autore nel campo della scienza dell'arte o della filologia e la verità o validità delle sue affermazioni? A questa domanda è più difficile rispondere. Dovremmo istituire dei confronti tra autori e teorie, degli strumenti di valutazione – le nostre istituzioni accademiche si cimentano oggi in questo settore con esiti tra il grottesco e il ridicolo – una tassonomia che investa anche il significato dell'opera d'arte e degli stili nella storia delle arti figurative e della parola. Ma possiamo intanto commisurare lo stile del ricercatore e pensatore originale e innovatore alle opere e ai soggetti su cui si appunta la sua attenzione, e vedere in che misura sia persuasivo nei risultati e quali sono i suoi mezzi di persuasione, così da diventare per noi una guida alla comprensione del mondo dell'arte. Non ho dubbi che il suo piacere nella fatica intellettuale sia un elemento saliente della nostra adesione, per quanto critica, al suo metodo di indagine e di scrittura.

Nella sua valutazione dell'esperienza di storico dell'arte europeo – e tedesco – negli Stati Uniti d'America, edita nel 1954¹, Panofsky spiega con tutto il suo acume e senso dell'ironia i motivi che gli hanno fatto provare il senso di agiatezza e innovazione nel conoscere la rapida crescita della disciplina storico-artistica in America. Non dobbiamo confondere la scienza dell'arte con il semplice «godimento estetico», secondo la classica tesi che anche Panofsky condivide, tuttavia proprio negli scritti «americani», nella beati-

¹ Panofsky, E., «Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti», in *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 1962.

tudine trovata a Princeton di poter tutto studiare e di tutto incuriosirsi, si rivela come l'oggetto artistico – le «cose belle» di warburghiana memoria – costituisca di per sé un piacere che spinge anche ad affrontare impervie teorie filosofiche, come la scolastica o contaminazioni difficili, come quelle tra i diversi tipi di gotico inglese. E la serenità del pensiero e della vita portano a quelle considerazioni sulla ricerca universitaria europea e americana a confronto, che ancora oggi sono oggetto di discussione, ad esempio in Martha Nussbaum², ma raramente trovano la limpidezza delle osservazioni di Panofsky.

Tornando a Leo Spitzer, nel 1928, in un saggio dal titolo *Stilistica e linguistica*³, illuminante non solo per le arti della parola ma anche per quelle figurative, scrive che l'elemento estetico presente nella nozione di stile suscita la diffidenza dei filologi e studiosi del linguaggio nei confronti dell'arte visiva: per loro l'elemento del gioco in quest'ultima confliggerebbe con la serietà scientifica. Ancora oggi ho colleghi e amici linguisti, che mantengono una riserva mentale nei confronti dell'estetico e della critica storico-artistica. Forse potremmo aggiungere che questa diffidenza ha origini antiche, almeno in quella concezione evolutiva dell'arte che porta i primi romantici (soprattutto letterati, ma anche, prima di loro, Lessing) e ovviamente Hegel, a porre la poetica al di sopra di tutte le altre arti, in quanto la più vicina all'espressione del concetto e quindi del pensiero. Con passione di critico, e quindi al di là delle ideologie, Spitzer ricorda Oscar Walzel e Friedrich Gundolf sul tema dello «spirito del poeta». La caratteristica stilistica di un poeta è espressione del suo complessivo orientamento artistico (questo si potrebbe dire anche del critico, che non è ininfluenza per la nostra ricezione artistica). Lo stile di un poeta o di un pittore costituisce un «complesso immaginativo», in cui il motivo e il linguaggio procedono parallelamente, proprio come pensiamo potesse accadere a Cézanne, quando cercava la pennellata efficace a esprimere *le motif*.

Nel delineare le caratteristiche di una critica stilistica che tenga conto del tempo storico e delle tonalità affettive di un poeta, Spitzer si rende conto del pericolo di una forzatura eccessiva nel porre l'accento sullo stile individuale, e tuttavia insiste sullo «spirito» e sull'«animo» del singolo artista creatore, il quale non si appropria meccanicamente dei prestiti linguistici dall'ambiente che lo circonda, oppure dalla scuola, dal «maestro».

Come aveva fatto Panofsky nel 1915, *Il significato dello stile nelle arti figurative*⁴, anche Spitzer giudica estrinseco e meccanico il metodo delle polarità stilistiche in Wölfflin. Spitzer rileva l'eccentricità di categorie imposte all'opera d'arte dall'esterno, valutative della forma ma impossibilitate, a causa del loro uso astratto, a ricondurci all'altro elemento intrinseco all'espressione dello stile: il contenuto, il significato, il versante semantico.

La parola ha per Spitzer una valenza che lui definisce «biologica»: la varietà e insondabilità dei misteri che essa cela non possono essere vincolati a regole trascendentali. E vediamo con quanto gusto la misteriosità di certi elementi della ricerca sia incentivo per lo studioso ad avventurarsi in terreni inesplorati – o non ancora visitati da questo «stile critico».

L'unico vero strumento di lavoro dell'interprete è dunque la lettura approfondita e consapevole, disposta a penetrare nel ritmo dello stile, la sua «costante spirituale», la sua capacità nel rivelare i segreti dell'anima. L'elemento linguistico è infatti una manifestazione diretta e biologica – vale a dire materiale, unica e in evoluzione nel tempo – dello spirito del poeta. Se, come osserva Walzel, è necessario individuare i pericoli di un giudizio di valore – e anche Panofsky mette in guardia l'osservatore da un giudizio non obiettivo del critico – è nondimeno necessario «amare» un autore per poterne scoprire

² Cfr. Nussbaum, M., *Non per profitto*, il Mulino, Bologna 2009.

³ Spitzer, L., *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1954.

⁴ Panofsky, E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1973.

le intime leggi stilistiche. Bisogna quindi impadronirsi della fisionomia dell'artista letterato o figurativo, fisiognomica di schopenhaueriana memoria, per farne emergere lo stile e renderlo perspicuo, al di là del suo potere persuasivo intrinseco e ineguagliabile.

La questione dello stile, nell'evoluzione dei modi interpretativi di Panofsky, ha il suo centro nel problema del «significato intrinseco o contenuto» e nell'attività comunicativa dello spirito umano che attraverso il significato si esplica. Come nota la sua migliore lettrice a tutt'oggi, Michael Ann Holly⁵ (senza trascurare per questo Irving Lavin), Panofsky nelle sue prime opere teoriche in tedesco pone l'accento sulla semantica come radice dei fondamenti dell'iconologia. Il successo delle opere americane, più descrittive e comparative di stili e simboli, non deve farci dimenticare – sostiene Holly – che l'origine del modo caratteristico, e così ineludibile, di accostare l'opera d'arte risale ai presupposti teorici sul rapporto tra senso e significato, tra forma simbolica ed evoluzione del linguaggio⁶.

Prendiamo ad esempio di quanto detto i tre saggi sullo stile, due dei quali apparsi in Germania per la Campus Verlag nel 1993 e poi in Italia per i tipi di Electa nel 1996 e poi di Abscondita nel 2011⁷, con una postfazione assai pregevole di Irving Lavin, che non a caso si intitola «L'umorismo di Panofsky», a sottolineare la felicità di stile con cui il pensiero dell'autore si esprime. Si tratta di una conferenza sul Barocco, tenuta nel 1935 e poi variamente modificata, uno scritto pieno di brio su «Stile e tecnica del cinema» del 1936 (certo si nota la contemporaneità con Walter Benjamin sull'*Opera d'arte*), e uno studio, quanto mai estroso per quanto concerne la contaminazione degli stili, sui precedenti ideologici della famosa calandra della Rolls-Royce.

In «Che cos'è il barocco?» (1934) Panofsky, che ha un antico rapporto con la storia degli stili, si mostra pacatamente ma essenzialmente conflittuale con Wölfflin e la sua idea di un Barocco contrapposto al Rinascimento. Molti hanno contestato le categorie interpretative di Wölfflin, pur riconoscendone l'originalità rispetto all'inventore della storia degli stili, Johann Joachim Winckelmann. Panofsky qui prende nota dell'accanimento contro il Barocco dei classicisti. E non dimentichiamo che molti anni dopo Ernst Gombrich riconduce ogni polemica stilistica alla contrapposizione che solo è giusto osservare: quella di classico/non classico⁸.

È noto che i classicisti nel Settecento si esprimono severamente contro il Barocco. Più che una questione nominalistica, si tratta di una questione di senso dello stile: i classicisti sono contrari al Gotico, al Barocco, al Rococò. Ma perché poi questa ostilità, disseminata di contraddizioni proprio nel gusto dell'epoca? Nel Settecento l'analisi e la comunicazione del sentimento estetico progredisce in un contesto di incertezze, di volontà di innovazione dei concetti della critica, ma anche di fedeltà alla tradizione, di fiducia nell'intelletto, di accentuazione dell'importanza dell'esperienza sensibile e percettiva, dall'estremo del languore del bello all'estremo del disgusto e del ridicolo.

⁵ Holly, M.A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Jaca Book, Milano 1991. Ricordo qui alcuni tra i più recenti studi sullo stile in Panofsky: Pinotti, A., *Il corpo dello stile*, Mimesis, Milano 2001; Tedesco, S., *Il metodo e la storia*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2007; Franzini, E., «Stile e stili», in Messori, R. (a cura di), *Dire l'esperienza estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007; Meo, O., *Questioni di filosofia dello stile*, il Melangolo, Genova 2008; Ghelardi, M., «La violence de l'interprete», in AA.VV., *Relire Panofsky*, Beaux-Arts de Paris, Paris 2008.

⁶ Sostenere, come alcuni fanno (ad esempio Didi-Hubermann, G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* [2000], Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 55), che Panofsky in America «ha smesso di pensare» è un po' troppo semplificante.

⁷ Panofsky, E., *Tre saggi sullo stile*, Abscondita, Milano 2011.

⁸ Gombrich, E., «Norma e forma», in Id., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973.

Lessing, in chiusura del suo *Laocoonte* (1766)⁹, prende in considerazione come il brutto e il turpe siano diventati materia di sentimento estetico, di incremento dell'immaginazione e quindi del piacere dello spettatore o lettore o ascoltatore, nell'estendere le proprie facoltà fino all'inverosimile, proprio come Kant nel 1790 cercherà di codificare e comprendere, in un compromesso tangibile tra esperienza a posteriori e senso interno, la facoltà del giudicare riflettendo, cioè tornando indietro sull'interiorità del sensibile appercepito (quello che Schiller chiamerà il «passo indietro» della ragione verso la sensazione)¹⁰.

Panofsky si sofferma sul Wölfflin dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) (ma sappiamo che ha in mente *Rinascimento e barocco*, 1906). Wölfflin dice (con qualche ragione di evidenza formale) che il Barocco è l'esatto opposto del cosiddetto stile classico-rinascimentale, eludendo il periodo «intermedio» – così complesso da spiegare¹¹ – chiamato in seguito Manierismo. Panofsky ritiene invece questo periodo intermedio tra Rinascimento e Barocco un percorso molto complesso, di profondo cambiamento nella psiche culturale.

In Bernini e Borromini (già secondo Winckelmann) vi sono ancora i caratteri tipici di ciò che evoca la parola «Barocco»: visionarietà, ma quel che più è importante, abolizione della linea di confine tra arte e natura: la luce naturale si viene a confondere con la luce del bronzo. Panofsky ricorda il Sansovino e lo «spazio vitale» dato alla scultura, con Tintoretto ed El Greco: contro questo Cinquecento febbricitante di emozioni e scontri contro la tradizione si eleva il termine «dispregiativo» di Manierismo (come sostiene Gombrich, i nomi degli stili hanno in origine sempre un senso negativo). E qui occorrono le omissioni di Wölfflin, che invece contrappone subito il Barocco al Rinascimento, come se il primo fosse un'acquisizione sociale e antropologica dell'Europa del Nord.

Panofsky risponde a Wölfflin con un diverso concetto del Barocco: l'arte barocca è, rispetto al Manierismo, una «nuova tendenza alla chiarezza, alla semplicità e all'equilibrio». Proprio come un nuovo Rinascimento, e non un anti-Rinascimento. Per Panofsky il Barocco è un tentativo di superamento del Manierismo, che è visto come degenerazione e inquietudine, e si esprime con il «nuovo Rinascimento» di Pietro da Cortona. Il Barocco è dunque una forma compiuta, una novità inventiva e creativa di idee.

La visione del Manierismo per Panofsky è costruita su «un naturalismo che non aveva nulla di classico». Incidevano su di esso la cultura cristiana, dalla tarda antichità per tutto il Medioevo, e un problema reale di dissidio interno, di problema figurativo non risolto che ispira il debordare della forma nel Manierismo. Le contraddizioni interne allo stile rinascimentale erano del tutto sconosciute al Medioevo. Nell'*Adorazione dei pastori* di Ghirlandajo in Santa Trinita (1485) spirito prospettico e spirito gotico sono confusi insieme. Come Warburg con Botticelli, forse anche Panofsky sceglie in Ghirlandajo un pittore più «debole», in cui polarità e contraddizioni si mostrano con più evidenza come irrisolte. Troveranno una riconciliazione solo con Raffaello e Leonardo, ma per breve tempo, e la prima generazione dei manieristi lo dimostra con una violenza espressiva e una tendenza anticlassica in cui riemerge lo spirito del Gotico: negli anni Venti del nuovo secolo, con Pontormo, la prospettiva si dissolve, la tecnica pittorica si fa vaga e oscillante. La tendenza a dare alle figure un aspetto ultraterreno è talmente preclassica da rendere più classico e rinascimentale persino Dürer. E all'aumento di espressività e intensità corrisponde una perdita di armonia e coerenza formale.

Assieme al ritorno del Medioevo, con la sua tendenza all'uniformità espressiva, per

⁹ Aesthetica, Palermo 2007⁴.

¹⁰ Schiller, F., *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità*, Aesthetica, Palermo 2010.

¹¹ Brandi, C., *Segno e immagine* (1954), Aesthetica, Palermo 2001⁴.

Panofsky si riscontra un riemergere del Nord düreriano, con un'influenza destabilizzante sulla seconda fase manierista. L'insistenza sul Manierismo come evoluzione del Rinascimento e delle sue fasi critiche risponde in Panofsky a una volontà di riempire una lacuna storica lasciata da Wölfflin, perché il Barocco appaia come stile compiuto, forma stabile e penetrante, dopo l'implosione del Rinascimento nella «sigla» e nel «segno» deformanti¹². L'evoluzione successiva della pittura è, con Caravaggio e Carracci, il risultato di soluzioni figurative che guardano al «buon tempo antico», dopo che rapidamente le formule manieristiche si sono del tutto alterate e logorate.

Così Panofsky legge Caravaggio: recupero di solidità dei corpi, di tridimensionalità, di luce, i caratteri dell'arte del primo Cinquecento. Una pittura di reminiscenze classiche che sormonta la crisi manierista, come anche in Annibale Carracci e nel Correggio. Con questa lezione di storia dell'arte Panofsky mostra di entrare nella forma per farne emergere espressività, intenzione, rivoluzione, riconciliazione creativa. In Carracci il *pathos* barocco si compie in unità compositiva e dolore emergente. La predilezione del Barocco per le forme patetiche richiama naturalmente Warburg, ma anche una predilezione del tutto personale di Panofsky per un ambito di impressioni visive che si può definire come post-medievale: lo stile si ammorbidisce, la psicologia barocca si svela nella manifestazione del dolore, nell'importanza che acquista l'unità d'insieme come garanzia della forma e del suo prevalere sul dissesto emotivo. Si apre quindi nel Barocco una sfera di «sensazioni altamente soggettive», realizzate in luci e ombre, in una profondità spaziale che sormonta la legalità prospettica in una sorta di irrazionalità visiva: «l'atteggiamento del Barocco può dirsi fondato su un conflitto oggettivo tra forze antagoniste che tuttavia si fondono in un sentimento soggettivo di libertà e di piacere»¹³.

Animato, come il Rinascimento, da un dualismo di fondo, emerso in modo sregolato nel Manierismo, il Barocco risolve, nella pittura come nell'architettura, le costrizioni spaziali del Cinquecento, le libera e le mette in scena attraverso curvature, dinamiche di blocchi, osmosi tra spazio esterno e interno: «La tensione tra la superficie bidimensionale e lo spazio tridimensionale viene utilizzata per ottenere un'intensificazione della soggettività»¹⁴. Questa notazione rivela forse un'esperienza del contemporaneo che a noi non deve sfuggire: il «dolore che si trasforma in piacere», l'estetico come radicalmente soggettivo, i mutamenti fisionomici come rivelatori di stili («Mutamento fisionomico come sintomo rivelatore per eccellenza del processo psicologico che sta alla base dei fenomeni stilistici»)¹⁵. Panofsky interpreta Raffaello, «armonioso ma chiuso», come un effimero equilibrio tra le forme contrastanti della civiltà post-medievale, e coglie inquietudini religiose nel Pontormo, «aperto ma disarmonico».

Panofsky torna qui più volte sull'interpretazione psicologica e storica: parla di «stile» moralistico della controriforma, di compostezza ma di disagio e infelicità, di malinconia e freddezza, di senso di colpa di fronte alle nudità anticheggianti. Così in Bronzino si configura uno «stile da controriforma», la bellezza è considerata come elemento nefasto, mentre di contro a questi episodi storici il ritratto barocco «torna ad essere libero e aperto al mondo»¹⁶. Superata la crisi della controriforma, si apre la strada all'opera moderna, come lo stile letterario si è rinnovato in Shakespeare e Cervantes. L'autocompiamento del sentimentalismo barocco ne fa un momento di sincerità e insieme di consapevolezza dell'umanità e dell'epoca, un fondamento della forma moderna dell'immagi-

¹² Cfr. *ibid.*

¹³ Panofsky, E., *Tre saggi sullo stile*, cit., p. 31.

¹⁴ *Ivi*, pp. 35-36.

¹⁵ *Ivi*, p. 40.

¹⁶ *Ivi*, p. 46.

nazione e del pensiero. Il soggettivismo del tempo viene controbilanciato dal criticismo di Cartesio e dall'umorismo come qualità squisitamente barocca: «partecipa e osserva». Da qui ha origine la caricatura come genere artistico, la simpatia per la derisione, il godimento per il genuinamente umano.

«Il Barocco è il secondo grande apogeo del Rinascimento e insieme l'inizio di un nuovo periodo, che potremmo definire 'moderno'.»¹⁷ La grande fase della cultura umana che chiamiamo Rinascimento terminò in realtà all'epoca in cui morì Goethe e si cominciarono a costruire ferrovie e industrie. «Ossia», conclude Panofsky, «quando l'uomo (inteso come l'autentico essere umano) e la natura (intesa come l'insieme delle cose naturali non alterate dall'uomo) non furono condannati ad essere meno interessanti e meno importanti di quelle forze antiumane e antinaturali (le masse e le macchine) che sembrano caratterizzare la nostra epoca e di cui non sappiamo ancora se sono manifestazioni di un dio o di un demone sconosciuti.»¹⁸ Ma questa asciutta malinconia per il tempo presente con cui si chiude il saggio sul Barocco ha una contropartita nel puro divertimento colto con cui, quasi in quel tempo, Panofsky ammira e commenta l'arte tecnologica e moderna per eccellenza, il cinema.

Se da un lato Panofsky ristabilisce il senso dei termini «Manierismo» e «Barocco» in materia di stili, bisogna anche riconoscere che il suo concetto di stile, quale si è venuto delineando nei primi saggi teorici, quelli del 1915 (critica alla formalizzazione degli stili fatta da Wölfflin), del '20 (sul *Kunstwollen*) e del '25 (di nuovo sui criteri stilistici), è diventato sempre più fluido e libero da condizionamenti schematizzanti. Criticando Wölfflin, Panofsky aveva già messo in chiaro l'impossibilità di concepire la forma come interamente autonoma dall'espressione, anche nella sua concezione astratta: forma ideata prima ancora di incontrare la materialità del fare artistico.

Se i criteri di antinomicità (linearità/superficie ecc.) di Wölfflin sono, come dice Panofsky, al di sopra di ogni lode e di ogni biasimo per la loro profondità teorica, novità esegetica e ricchezza di esemplificazioni, il giovane storico dell'arte non vede le tappe stilistiche dell'arte figurativa in termini di contrapposizione, ma come un passaggio e mutamento di forme che hanno avuto origine nel primo Rinascimento (e naturalmente in riferimento all'antichità classica e di nuovo al Medioevo) e che si trasformano ampliando la sperimentazione espressiva fino al Rococò. Lo studio e l'applicazione scientifica della prospettiva rappresenta una conquista per la mentalità rinascimentale, un canone che ha bisogno di secoli di sperimentazione, una forma simbolica – in senso cassireriano – con la sua struttura permanente e l'incessante mutevolezza tra canone oggettivo ed espressione della libertà del soggetto.

Questo non significa vedere la storia dell'arte in termini di causalità o di continuità al modo hegeliano. In realtà le epoche culturali e i generi hanno un inizio, un corso e una fine, un po' come in Aristotele la tragedia segue il suo quasi biologico sviluppo fino al culmine, per poi cessare di essere efficace. Se Panofsky avesse davvero letto il *Dramma barocco* di Walter Benjamin, come fece credere nella sua prima sgarbata critica¹⁹, non gli

¹⁷ Ivi, p. 63.

¹⁸ Ivi, p. 68.

¹⁹ Per la ricostruzione della vicenda si veda, con riferimento al complesso carteggio di Panofsky, soprattutto Didi-Hubermann, G., *L'image survivante*, Éd. de Minuit, Paris 2002, e Weigel, S., *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer, Frankfurt a.M. 2008, cap. 8. Nella lettera a Fritz Saxl, che gli aveva spedito in visione il libro di Benjamin, Panofsky definisce con una certa allegria la sua lettera in risposta a Hofmannsthal «sgradevole» e dichiara di non aver neppure letto il libro. Cfr. Panofsky, E., *Korrespondenz 1910 bis 1968*, hg. v. D. Wuttke, Wiesbaden 2001-2006.

sarebbe sfuggito che, benché in modo diverso, anche Benjamin individua una maturità nell'espressionismo barocco, che «rinascerà» nell'Espressionismo del Novecento, e argomenta su una nozione di forma non lontana dalla sua.

La critica di Ernst Gombrich a Wölfflin, è simile a quella di Panofsky, ma, nonostante la sua acutezza, si manifesta (chissà perché) nei termini di una astiosa e grossolana avversione. In «Norma e forma» (1963), lo storico dell'arte viennese afferma in modo *tranchant* l'inganno rappresentato dalle famose cinque coppie di opposti che sono il perno del senso dello stile secondo Wölfflin. Gombrich le ritiene una sorta di goffo imbroglio per mascherare la vera contrapposizione, quella fra classico e non classico, dove il primo termine esprime una concezione dell'arte come forma tecnicamente perfetta, e il secondo esprime invece il rifiuto palese di quella forma, rifiuto che ha avuto, secondo Gombrich, il suo apice eclatante nell'arte del Novecento, quando è stata respinta come accademica tutta l'arte della tradizione classica. A differenza di Panofsky, l'opinione di Gombrich è che il classico Raffaello sia oggettivamente un modello supremo di bellezza, anche se soggettivamente si può certo preferire, ad esempio, Rembrandt o Caravaggio e, a dispetto della sua ossessiva ostilità per le «essenze metafisiche», definisce la forma classica come «essenza» autentica, reale, della forma perfetta.

Dal momento che è stato nominato Walter Benjamin, vorrei dire due parole sul saggio di Panofsky sul cinema. Giunto in varie versioni, da una prima del 1934, «Stile e tecnica del cinema» è davvero l'*exploit* di una vera passione per quest'arte nuova – che si può quindi vantaggiosamente seguire sin dai suoi inizi – e di una speciale intelligenza dell'autore per questo genere artistico.

L'idea di Panofsky è che non sia stata un'urgenza artistica a portare alla scoperta tecnica, ma che viceversa la tecnologia del «mettere le immagini in movimento» abbia poi consentito lo sviluppo dell'arte e del formarsi di un gusto estetico per il cinema, che ormai rappresenta «l'unica arte necessaria nella contemporaneità». Vero o no, l'interazione tra scoperta tecnica e la sua utilizzazione da parte della creatività artistica costituisce un problema sempre aperto in tutto l'ambito delle scienze dell'arte e della cultura o dello spirito.

Agli inizi del cinema, i creatori della macchina da presa come strumento di riproduzione della realtà, sfruttarono il semplice godimento per il vedere muoversi le immagini – concepite altrimenti soltanto come «imitazione di corpi nello spazio». Da ciò deriva un'altra importante novità del cinema, il fatto di nascere come «autentica arte popolare», fruita da persone che mai si sarebbero definite come «appassionati d'arte». Le classi borghesi manifestavano invece diffidenza verso il cinema, provando una sorta di vergogna per la rappresentazione filmica come divertimento, qualcosa che segna la distanza fra cultura e semplice attrattiva, benché ingegnosa.

Su questo particolare oggetto Panofsky avrebbe forse apprezzato l'approfondimento teorico di Walter Benjamin (1936), che richiama all'esperienza di «distrazione» nella fruizione del cinema, simile a quella della fruizione dell'architettura, e la paragona all'azione del chirurgo, invasiva, rispetto a quella del pittore, più simile invece a uno sciamano e un guaritore. Così che nel vedere il film ogni spettatore si sente in grado di giudicare, di esprimere la propria coscienza critica, la sua certezza del giudizio di bello o di brutto.

La rapida escursione sociologica di Panofsky è alquanto precisa: egli si attiene al progresso di quest'arte, che nei suoi inizi si presenta quasi come un semplice e popolare artificio e che presto assume i connotati del tradizionale interesse per la pittura e per l'architettura, però riservati a un grande pubblico. Nella sua domestichezza con la fruizione dell'arte, Panofsky sostiene che «i film narrativi sono l'unica arte viva realmente vi-

va»²⁰, con le loro architetture, i disegni animati, la grafica commerciale. Niente «perdita dell'aura», quindi. Panofsky vede che nella ripresa cinematografica c'è un problema che riguarda lo spazio e immediatamente insieme il tempo. «Lo spazio si dinamizza e il tempo si rende spaziale.» Inoltre il legame vero del cinema non è con il teatro, ma con la pittura: i primi esemplari filmici risultavano ancora piuttosto statici, e non a caso si chiamavano «moving picture».

Era infatti necessario non imitare affatto il teatro e le sue prescrizioni formali, ma andare sempre più incontro al soddisfacimento delle esigenze artistiche popolari. L'interesse nuovo e genuino di Panofsky è dunque per il forte impatto sociale del cinema, che non ha riscontro in nessuna altra arte. Nel modo tipico dello storico dell'arte visivo e del pensiero che l'accompagna, Panofsky non si interessa al «parlato» nel film: il film non è la messa in scena di un testo scritto, il dialogo è «integrazione della visione». Tutto ciò va naturalmente visto nella prospettiva degli anni trenta: Panofsky si affaccia su una concezione interamente visiva del cinema, rivelandoci segrete percezioni appartenenti ai primordi di quest'arte²¹.

Con slancio insieme di spettatore accanito e di rigoroso storico dell'arte, ricapitola i temi narrativi, il poliziesco, il fantastico, il rapporto tra cinema e musica. Nella sua fantasia e conoscenza, Panofsky si appiglia a paralleli vivaci e di difficile interpretazione, come quello col mosaico medievale che evolve verso la rappresentazione del soprannaturale, o quello dell'incisione su metallo che evolve verso la purezza grafica dello stile di Dürer. Qui, come nel cinema, il mezzo tecnologico viene a coincidere con il mezzo espressivo: per il Panofsky degli anni Trenta l'espressività è evidentemente connaturata alla forma, in continuità, del resto, con i suoi studi tedeschi.

In questi anni Panofsky è portato a confrontare la ricerca di nuove modalità espressive nel Medioevo come nel cinema. Così l'incisione di Dürer diventa simbolo di un'arte perduta, come è lo stile recitativo del cinema muto rispetto al rovesciamento stilistico nel parlato. Sembra che qui si apra la via a un pensiero di discontinuità storica: uno stile si esaurisce assieme ai mutamenti della tecnica in quanto mezzo di trasmissione di forma. Quando il significato trova il suo senso per via di altri mezzi tecnici, il senso muta a sua volta, e così muta la forma, mentre il significato si allontana in un remoto recesso della storia, talvolta in attesa di un risveglio. E di nuovo i confronti a lui cari: il film, come sforzo collettivo, è paragonabile alla cattedrale medievale²².

Nel Panofsky «americano», o nella fase di passaggio da Amburgo a Princeton, si accentua una nozione di stile – già da sempre legata al significato – sempre più antinomica e per questo, a mio avviso, realistica e non normativa. La tesi ricorrente non è unità, ma dualità: dualità di Gotico e Romanico, dualità di classicismo e realismo nordico, espressività e manipolazione tecnologica e così via. Nel *Galileo critico delle arti* del 1954²³, Galileo e Keplero vengono messi a confronto in una loro paradossale ma fattuale contraddizione ideologica, nell'intima percezione stilistica della geometria e della natura dell'universo: dove il progressista ed empirista si mostra intransigente idealista, il conservatore e alchimista si rivela innovatore di forme, e concepisce l'ellissi come base del moto planetario.

L'insegnamento dell'espressionismo cinematografico e della sua sperimentazione stilistica, non diversamente dall'intreccio stilistico «regionale» che per secoli contraddistingue la percezione britannica dello stile, è per Panofsky un problema formale da ri-

²⁰ Panofsky, E., *Tre saggi sullo stile*, cit., p. 70.

²¹ Casetti, F., *L'occhio del novecento*, Bompiani, Milano 2005.

²² Panofsky, E., *Tre saggi sullo stile*, cit., p. 93.

²³ Id., *Galileo critico delle arti*, Cluva, Venezia 1985.

solvere attraverso i nuovi strumenti della tecnica: «Prestilizzare la realtà ancora prima di affrontarla» (dove il mezzo espressivo filmico deve tener conto essenzialmente della realtà fisica spazio-temporale), è lo stesso «modo di manipolare e riprendere la realtà non stilizzata in modo tale che il risultato acquisti uno stile», che è appunto per Panofsky lo stesso problema affrontato dalle «arti più antiche», quelle della tradizione iconografica. Lo stile, nel comportamento quotidiano, nel lavoro di ricerca e interpretazione dei dati, nella creazione artistica antica e contemporanea, è il montaggio e la messa in scena effettuati con abilità e studio, delle differenti esperienze, percettive e ricettive di storia, che concorrono a comporre una forma espressiva efficace e persistente.

HOMO PAMPHAGUS. O DELLA MEMORIA DEL MODERNO

Filippo Fimiani

[I] pregiudizi dell'individuo [*die Vorurteile des einzelnen*] sono costitutivi della sua realtà storica [*die geschichtliche Wirklichkeit*] più di quanto non lo siano i suoi giudizi [*Urteile*].

HANS-GEORG GADAMER

Tutti pregiudizi [*Alle Vorurtheile*] vengono dall'intestino [*Eingeweiden*].

FRIEDRICH NIETZSCHE

1. *Duplicità*

«*Homo duplex*, ha detto il nostro Buffon, perché non aggiungere: *Res duplex?*»¹ Questa domanda fa capolino più volte tra le migliaia di fogli e scartafacci che costituiscono quell'immensa fabbrica letteraria che è la *Comédie humaine*. Tra le tante pagine annotate con una precisione degna di un naturalista, un entomologo e un botanista della specie umana, questa domanda che compare sulle labbra di Louis Lambert (1832) o sulla soglia di *La cousine Bette* (1846), si riferisce a un paragrafo dell'*Histoire naturelle de l'homme* di Buffon, precisamente all'edizione del 1753, che conobbe larghissima diffusione e fortuna; si tratta d'altronde di un rimando reiterato, almeno dopo *Wann-Chlore* (1825) e la *Physiologie du mariage* (1829).

Come leggere tale interrogativo, tra *études de mœurs* e *analytiques*, tra storia, psicologia e fisiologia della vita sociale, sentimentale e sessuale, dell'uomo moderno? Con esso, Balzac assume il dissidio che Buffon collocava al cuore della natura dell'essere umano come elemento di distinzione irriducibile rispetto agli esseri viventi animali e alla natura in generale. Se per Buffon, da una parte, c'è il principio spirituale dell'anima, che vuole e comanda, e, dall'altra, quello animale e materiale del corpo, che obbedisce come può e subisce le passioni, Balzac sembra accogliere tale posizione e trapiantarla dall'orizzonte epistemico di una scienza generale dell'uomo – ancora fortemente segnata da un'impostazione metafisica animistica, sebbene convinta delle analogie tra le organizzazioni organiche umane e animali – nel campo vasto e variegato delle azioni e delle forme simboliche realizzate dall'uomo lungo la sua storia. Si direbbe che la duplicità sembra essere il tratto dominante di quest'antropologia letteraria balzachiana, che ha come oggetto la cultura e la società, le cose con cui gli uomini hanno a che fare nella loro esistenza banale e ordinaria, dagli oggetti d'uso, alle merci, e, ovviamente, alle opere d'arte. In questo senso, nella riformulazione avanzata da Balzac sotto forma di domanda, il tratto differenziale tra la natura dell'uomo e quella delle cose che gli uomini producono e con cui hanno a che fare nella storia effettiva e materiale, di cui fanno esperienza fruendone e godendone nella vita di tutti i giorni, sembra riguardarci ancora.

Innanzitutto, la domanda posta a partire da Buffon sulla duplicità dell'*Homo* e della,

¹ Balzac, H. de, *Les Parents pauvres* (1846), in *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Gallimard, Paris 1976-1981, t. VII, p. 54, e *Physiologie du mariage*, ivi, t. XI, p. 1161.

anzi *delle Res*, al plurale, sembra ampliare molto il campo della poetica dell'autore della *Comédie humaine*, che finisce per occuparsi del mondo a lui contemporaneo e dei suoi fenomeni, sotto gli occhi di tutti eppure apparentemente misteriosi e illeggibili come dei geroglifici sopravvissuti al tempo. La storicità, anzi, più precisamente e paradossalmente, una certa forma di anacronicità, è infatti qualità fondamentale in tali fenomeni sensibili, è un aspetto ineliminabile di questo mondo estetico, popolato dai più diversi materiali e supporti.

Di essa deve farsi carico una descrizione fenomenologica, ben diversa, per esempio, da quella che Roberto Longhi², quasi parafrasando le *Abschattungen* husserliane, aveva fornito d'uno «spigolo intonato d'un muro», percepito «sotto tutte e nessuna – ad un tempo – delle innumerevoli forme che può assumere nella realtà». Solo in apparenza analoga all'instabilità delle «venature dei marmi [e delle] marezzature dei licheni sui vecchi intonaci o sulle pietre» di cui parla un indimenticato maestro di Luigi Russo, Cesare Brandi³, la duplicità della cosa fatta dall'uomo nella storia è, in Balzac, quella della loro faccia visibile. Duplice è il linguaggio fisiognomico, silenzioso e tutto da decifrare, dei segni inscritti nella facciata semidistrutta della *Maison du chat qui pelote*, o in quella desueta e fuori moda del *Cousin Pons*; anch'essi sono segni ambigui e incerti, che si presentano naturalmente come veicolo segnico a un interpretante e suscitano una serie di congetture e analogie – è una lucertola al sole, una screpolatura del calcinaccio, il *lettering* di un'insegna sbiadita, l'incrocio delle travi oblique? Tali marcature para-semiotiche sono indizi materiali in cui comunque si condensano e si depositano le tracce di un periodo della storia, sono espressioni involontarie di un destino sociale e uno individuale. Anche se aldilà delle varie forme d'intenzione e di significazione inerente alla prassi umana, sia essa finalizzata a un uso o una relazione estetica, sono segni tutti mescolati, quasi confusi e regrediti a natura, tutti ancora da districare come una matassa e da interpretare come un testo intessuto da molti fili; sono tutti elementi di un'eredità, quindi, che non si raccoglie mai tutta in una volta, né come un tutto, né come una parte di un tutto, ma che, malgrado tutto, attende di essere restituita a destinatari e beneficiari ignoti.

Questa storicità insieme materiale e immateriale a prima vista inintelligibile è tuttavia manifesta e, come nella descrizione balzachiana non a caso di manufatti architettonici in rovina e quasi ruderi, appare anacronisticamente indecidibile e indiscernibile dalla natura. Ora, così intesa, la duplicità della cosa fatta dall'uomo evocata dallo scrittore francese è anche e soprattutto quella della merce. Duplice è *ein ordinäres sinnliches Ding*, come scrive Marx in pagine celeberrime⁴ è una cosa ordinaria percepita coi sensi, d'abitudine certa sotto gli occhi di tutti, ma animata e raddoppiata dallo spettro del valore di scambio oltre il suo valore d'uso; l'esemplarità dell'opera d'arte è in questo contesto più che evidente.

In ogni caso, l'interrogativo rilanciato da Balzac sembra anche lasciarci intendere che la duplicità, costitutiva della (presunta) natura e dell'identità stessa sia dell'uomo, sia delle cose che produce e usa, non sia un dato metafisico o sostanziale, in fondo mitico, ma una condizione storica, particolarmente moderna. E questa doppiezza attraversa e ossessiona le credenze e le pratiche simboliche grazie alle quali l'uomo agisce e significa la forma di vita storica in cui vive. *Zweiheit*, duplicità è il segno irrisolto e mai

² Longhi, R., «I pittori futuristi» (1913), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, pp. 1055-1056.

³ Brandi, C., *Segno e Immagine* (1960), postfazione di P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo 2001, p. 79; mi permetto di rimandare a «Larve d'immagini e di segni», in Russo, L. (a cura di), *Ricordo di Cesare Brandi. Attraverso l'immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo 2006, pp. 71-79.

⁴ Marx, K., *Il Capitale*, Libro I (1867), tr. it. di D. Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1964, pp. 103 sgg.

concluso, non solo del rapporto tra spirito, anima e corpo, tra razionale o ideale e passionale o irriflesso, tra umano e bestiale, tra interiorità ed esteriorità, ma anche tra intenzione e azione, tra significazione e valore, tra identità, alienazione e reificazione, e, finalmente, tra progetto e memoria, tra presente, passato e futuro.

Segno romantico e moderno, come dicono le parole di Baudelaire che ho appena parafrasato e che loro volta riecheggiano Buffon⁵, ma ora all'interno di una poetica che s'interessa esplicitamente, appunto nell'autore di *Les Fleurs du Mal*, a una situazione insieme eccezionale se non idiosincratica, e collettiva, anzi epocale. Se, come Baudelaire scrive, «l'artista non è artista che a condizione di essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno della sua doppia natura»⁶, questo vuol dire che anche l'opera d'arte non è meno doppia e dimidiata – e l'anacronismo, come ben vide Benjamin, che tiene insieme mondanità e antichità, moda e musei, effimero ed eternità, merce e valore, ne è il marchio.

La natura di quella particolare cosa che è l'opera d'arte è anch'essa duplice, giacché la condizione della sua stessa esistenza – tra i cui modi c'è il suo esser separata, riconosciuta e apprezzata in quanto tale – è storica ed è il suo non essere univoca o identica a se stessa o a una sua presunta natura precostituita, ma, invece, il suo essere instabile e differente da sé, il suo essere portata da un movimento oscillante che la polarizza ora su un versante, ora su un altro, ma mai in maniera definitiva. Opera d'arte moderna è quella cosa che oscilla, per esempio tra l'intenzione – impura e inconscia quanto si vuole –, che l'informa, e la sua realizzazione, che le dà una forma autonoma – indefinita e informe quanto si può –; condizione perché una cosa esista in quanto opera d'arte moderna, è il suo esser fuori di sé, tra progetto e prodotto. È la sua natura storica.

2. Una parola mista

Certo, la dimensione inconclusa e dissipativa cui ho appena accennato è propria di Baudelaire – *esprit à projets*, di cui i suoi migliori lettori ci hanno mostrato le mille sfaccettature⁷. Tuttavia, tale disarmonia tra dire e fare è il cuore pulsante della Modernità estetica tardo- e post-romantica, ancora ci riguarda. Progetti, postille e introduzioni, note e commenti, elenchi e titoli, e molte altre strategie di accompagnamento e approccio, molte altre fantasie di avvicinamento e aggiramento, prima, dopo e accanto, quella «cosa» *sui generis* che è un'opera – d'arte, ma non solo – mai o ben poco in carne e ossa, mai o appena appena tangibile, visibile o leggibile, fino a sostituirsi ad essa: una folla di fantasmi al posto di un fantasma. Anche questi e altri modi di esistenza para-operale, vivi e vegeti più che mai, all'epoca della smaterializzazione dell'arte e dell'estetizzazione diffusa, certificano una crisi del valore esemplare e magistrale della storia, testimoniano un disagio della civiltà compiutamente moderna nei confronti della memoria vivente delle sue tradizioni e delle sue origini. La difficoltà a ereditare da parte di un presente che è insieme saturo di possibile e povero di passato, è per noi quasi una cosa del passato, una seconda natura forse trascorsa e da superare.

⁵ Baudelaire, Ch., «La double vie de Charles Asselineau» (1859), in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, t. II, Gallimard, Paris 1976, pp. 87-88, e «Le peintre de la vie moderne» (1863), ivi, pp. 685-686.

⁶ Id., «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques» (1857), in *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 343. Cfr. Iacono, A.M., «Il concetto di *Homo duplex*: problemi genealogici e variazioni di significato», in Paletti, G. (a cura di), *Homo duplex. Filosofia e esperienza della dualità*, ETS, Pisa 2004, pp. 21-43.

⁷ Cfr. Macchia, G., *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975, pp. 7-107, e Risset, J., *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991.

Come che sia, e come ben sappiamo, questa crisi non riguarda solo l'arte e l'attività artistica in senso ristretto, ma la *poiesis* e l'*aisthesis* in senso ampio; la malattia del tempo tocca molte forme e poetiche del sapere. I suoi sintomi sono ovunque, ma bisogna dotarsi degli sguardi e degli strumenti per riconoscerli e diagnosticarli, forse per curarli.

Le metafore hanno anche questa funzione: ossessive o ostentate, non sono tanto ostacoli epistemologici per un discorso comunque predefinito e con un campo d'indagine precostituito, quanto passaggi per una scrittura vaga per genere, stile e oggetto, sono soglie per una scrittura – come dire? – girovaga, in perlustrazione di territori insieme familiari e inquietanti; le metafore sono luoghi dove elementi e forze in conflitto si toccano e transitano; sono luoghi polemici, quindi, dove contrarietà e incompatibilità si negoziano e compongono una figura, un *topos*.

Una scrittura siffatta è tipicamente moderna. È una scrittura saggistica e sperimentale, che non costruisce o struttura, più paratattica che ipotattica, associativa alla maniera del rondò e attrattiva come una ragnatela – come scrive Adorno –, che annovera autori tra i maggiori del Novecento di cui è quasi superfluo fare i nomi – Simmel, Kracauer, Benjamin, Kraus, appunto Adorno, Lukács, Kassner, Valéry, Claudel, Péguy, e altri ancora. Scrittura insomma di un sapere in formazione, insieme *en philosophe* e *homme de monde*, per così dire tolta all'io e presa dal mondo appunto come da una trama fittissima di relazioni possibili, da una rete di eventualità che il soggetto saggia e sonda innanzitutto con il proprio corpo, esteticamente dunque, senza poterne mai davvero fuggire, sentendone e risentendone sensibilmente, fisiologicamente perfino, le contraddizioni e le giunture, i vincoli e gli snodi, le strettoie e le linee di fuga.

Tra le metafore di una tale scrittura, quelle alimentari hanno un ruolo di particolare rilievo. Non per caso, come ci hanno mostrato per vie diverse Bachelard, Black e Lakoff, avendo a origine e a tema esse stesse il corpo e, dunque, la relazione di una forma di vita con l'ambiente. Relazione che consiste fondamentalmente nel significare e manipolare i propri limiti organici e i contorni di ciò che è insieme altro da sé e condizione d'individuazione, di connessione e di separazione, secondo quell'*Umfangbestimmung* d'ispirazione kantiana centrale anche in Warburg, di cui si può d'altronde parafrasare un'intuizione di grande portata e in sintonia con un'antropologia e una psicologa storica della cultura: la situazione dell'uomo moderno che «mangia e manipola» cose, non è che un capitolo di una tragedia dell'umanità e delle diverse forme d'incorporazione, di *Einverleibung*⁸. S'intuisce già perché le analogie alimentari possano essere state impiegate per descrivere quella particolare patologia simbolica, fisiologica e psicologica, dell'uomo moderno, e perché specialmente il suo ventre, le sue funzioni e i suoi disturbi, i suoi piaceri e le sue disfunzioni, nell'annettersi e nel separarsi da quanto desidera o di cui ha bisogno, siano diventati un motivo costante e ripetutamente messo alla prova.

Con attitudine insieme da psicologo, fisiologo e filologo della vita materiale, ordinaria e perfino triviale, del popolo nella storia passata e presente, Jules Michelet ripete non solo Buffon, come Balzac, ma anche quanto Agostino scriveva sulla *Vita nostra duplex*⁹.

⁸ Warburg, A., «Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)» (1923), tr. it. di M. Ghelardi, in Id., *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006, 26 [31], p. 46. Cfr. Fimiani, F., «De l'incorporation et ses valeurs d'usage», in Gefen, A., Vouilloux, B. (sous la dir. de), *Empathie et Esthétique*, Hermann, Paris 2013, pp. 329-349.

⁹ *De Mend* 3, 3; sulla *concupiscentia oculorum* in *Io*. 2,16, *Conf.* x, 35-54. Su *lichneia, edôde, e hêdonê*, Plato *Tim.* 70a-71b, e *Res.* vii 517a-518d.

Importanza crescente del ventre. Noi altri moderni – annota in una pagina del *Journal*¹⁰ –, sempre di più sentiamo, amiamo, scriviamo, etc., con le nostre viscere. *Il ventre*: parola mista; il ventre della voluttà deve rispettare, e consultare, quello nutritivo, il ventre della digestione.

Stupido disprezzo del falso spiritualismo per il ventre della digestione, che nutre: la madre e il bambino, la terra e il fiore. Questo ventre è il purificatore delle sostanze assorbite dalla persona, il benefattore della terra cui le restituisce, arricchite delle potenze che la persona vi aggiunge.

Gli oggetti delle tormentate analisi esegetiche condotte nel *de Mendacio* e nel *contra Mendacium* su *Cor* e *Os duplex*, non senza riformulare la tradizione dietetica platonica, subiscono così una radicale attualizzazione; allo stesso tempo, d'altra parte in parziale sintonia con lo scientismo vitalista balzachiano, sono quasi naturalizzati, riferiti cioè a una logica di natura più generale e omogenea delle nuove inclinazioni alimentari, psicologiche ed espressive degli individui moderni.

È un gesto apparentemente minimo, ma eloquente della duplicità della stessa scrittura della storia messa in atto da Michelet, autore sia di una monumentale opera storiografica, sia di volumi sugli insetti e gli uccelli. Da una parte, la sua scrittura non è assorbita solo dal proprio oggetto di studio, dalle testimonianze anonime negli archivi e dalle memorie pragmatiche inscritte negli utensili della cultura materiale del passato, ma è costantemente radicata nel proprio tempo, innervata nelle abitudini collettive e nelle maniere di essere contemporanee; dall'altra parte, non è neppure sorda alle scienze naturali, né dimentica dei processi e dei ritmi elementari delle forme di vita biologica e inorganica della *physis*.

Se la duplicità della vita della specie umana era in Agostino sempre tale perché riferita alla vita trascendente ed eterna e, di conseguenza, se il *noi* generico dell'umanità designava comunque la partecipazione a una natura creaturale sovra-storica, la duplicità è da Michelet invece interamente storicizzata, culturalmente e storicamente determinata. *Noi altri, moderni*, scrive infatti lo storico includendosi nella sua stessa diagnosi, ci distinguiamo da tutte le generazioni di coloro che ci hanno preceduto, e tale interruzione, quasi ontogenetica, si manifesta in un diverso uso e valore che diamo al nostro corpo e alla nostra sensibilità, in una sopravvalutazione degli stimoli del nostro organismo rispetto ai suoi bisogni e alle sue funzioni vitali.

«Homo simplex in vitalitate, duplex in humanitate», poteva ancora affermare alla fine del Settecento Hermann Boerhaave¹¹, erede di prima grandezza dell'ippocratismo e Maine de Biran, laddove la fisiologia della storia di Michelet denuncia che noi, noialtri moderni, siamo dimidiati nella nostra stessa natura organica. Lo siamo giacché ospitiamo un ventre doppio, scisso tra un piacere voluttuoso dei sensi, sciolto dal bisogno e sempre più assuefatto e in debito di stimoli più forti e raffinati, dipendente da prelibatezze che non assimila, e una giusta nutrizione, ben equilibrata tra ritenzione, trasformazione ed eliminazione, secondo un modello causale che regola lo sviluppo di tutti gli esseri viventi e che sembra trascrivere il dettato delle Sacre Scritture (*Mt.* 6, 12, *Lc.* 11, 4) in un'economia generale della natura, che appunto digerisce e metabolizza tutto e tutto genera e trasforma.

¹⁰ Michelet, J., *Journal 1849-1860*, texte intégral, établi et publié par P. Viallaneix, Gallimard, Paris 1962, p. 337; la nota è di mercoledì 22 luglio 1857.

¹¹ Cfr. Azouvi, F., «Homo duplex», in *Festschrift für Jean Starobinski*, Gesnerus, vol. 42, n. 3-4, 1985, pp. 229-244.

3. Genealogie per analogie

Proprio una siffatta economia alimentare diventa centrale in Nietzsche, e funziona da autentico *topos* di una critica e di una clinica del Moderno e della sua *Dekadenz*. Riprendendo la psicologia contemporanea di Paul Bourget e la patologia criminale di Charles Féré, l'uomo moderno è precisamente e ripetutamente descritto come «auto-contraddizione fisiologica»¹², all'opposto dell'uomo completo, *der Wohlgerathene*. Com'è noto, la *Seconda Inattuale* bolla tale «contrasto innaturale» come connaturale al sapere storico, «senza fame, anzi contro il bisogno»¹³, ma è in uno straordinario frammento dell'autunno 1887¹⁴ che Nietzsche sviluppa tale principio euristico in tutta la sua ampiezza, enumerando tutti gli elementi e gli aspetti di quella crisi dell'esperienza che sarà poi diagnostica da Simmel e Benjamin come squisitamente metropolitana.

Scrive Nietzsche:

La «modernità» attraverso l'immagine del nutrimento e della digestione.

La sensibilità infinitamente più eccitabile (sotto l'orpello moralistico di accrescimento della *compassione*); la moltitudine delle disparate impressioni più grande che mai; il *cosmopolitismo* dei cibi, delle letterature, dei giornali, delle forme, dei gusti e finanche dei paesaggi, etc.

Il *tempo* di questa irruzione è un *prestissimo*; le impressioni si cancellano, ci si guarda istintivamente dall'accogliere in sé qualcosa, di accoglierlo *profondamente*, di «digerirlo».

– Ne risulta un *indebolimento* della capacità di digestione. Subentra una specie di *adattamento* a questo eccessivo accumularsi delle impressioni: l'uomo disimpara ad *agire*; SI LIMITA ORMAI A REAGIRE agli eccitamenti dall'esterno. *Spende la sua energia* in parte nell'*assimilare*, in parte nel *difendersi* e in part nel *replicare*.

Profondo indebolimento della spontaneità: lo storico, il critico, l'analitico, l'interprete, l'osservatore, il collezionista, il lettore: tutti talenti *reattivi*; tutta scienza!

Aggiustamento artificiale della propria natura in «specchio»; interessati, ma per così dire epidermicamente interessati; una freddezza di fondo, un equilibrio, una temperatura *bassa* appena sotto la superficie sottile dove c'è calore, movimento, «tempesta», moto ondoso.

Contrasto tra la mobilità *esterna* e una certa *profonda pesantezza e stanchezza*.

È una pagina giustamente assai famosa e commentata, della quale mi limito a rilevare un *pastiche* del canone classicista winckelmaniano. Riprendendo la fortunatissima analogia dei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, Nietzsche descrive l'interiorità dell'uomo moderno invertendo di segno le qualità dell'«anima grande e posata» dell'uomo greco, la cui impercettibile¹⁵ tranquillità e calma profondità si ribalta invece in pesantezza e intorpidimento, appunto come da lenta e cattiva digestione. Tra l'altro, ed è capovolgimento non meno significativo, quest'assuefazione è dovuta non a passioni e sentimenti – anche nel senso di *Mitleid* –, ma solo a impressioni sensoriali sopra le righe e causate dalle cose più disparate, da una molteplicità di fenomeni estetici che

¹² Cfr. Mann, G., «Dekadenz – Degeneration. Untergangsangst im Lichte der Biologie des 19. Jahrhunderts», *Medizinhistorisches Journal*, vol. 20, n. 1-2, 1985, pp. 6-35; Moore, G., *Nietzsche, Biology and Metaphor*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 115-138.

¹³ Nietzsche, F., *Sull'utilità e l'inutilità della storia per la vita. Considerazioni inattuali II* (1874), in *Opere di Friedrich Nietzsche*, tr. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. III, t. I, Adelphi, Milano 1972, p. 288.

¹⁴ Id., *Frammenti Postumi 1885-1887*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VIII, t. I, 10 [51]. Cfr. Beardsworth, R., «Nietzsche, Freud and the Complexity of the Human: Towards a Philosophy of Digestion», *Tekhnema*, n. 3, Spring 1996, pp. 113-140; Weineck, S.-M., «Digesting the Nineteenth Century: Nietzsche and the Stomach of Modernity», *Romanticism*, vol. 12, n. 1, 2006, pp. 35-43.

¹⁵ Cfr. Stafford, B.M., «Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, n. 1, 1980, pp. 65-78.

eccitano una sensibilità tutta mondana, attratta dal desueto e dall'inedito, e disinteressata al bello artistico separato dal mondo della vita quotidiana.

In tale riscrittura per così dire fisiologica del *topos* winckelmaniano, è coinvolto anche il sublime antico. Già qualche decennio prima, proprio a partire da una profonda riflessione sullo pseudo-Longino, l'anti-moderno Leopardi¹⁶ stigmatizzava al meglio la portata generale di tale parabola di una esperienza così fondamentale, ben aldilà dell'arte e della filosofia delle belle arti: *il troppo* – annotava l'«ultimo degli antichi», tradotto da Nietzsche e da Benjamin – *produce il nulla*. Se, nella duplicità del sublime retorico, un minimo, un *presque-rien*, era il crinale sottile e arrischiato di ogni figura e metafora, sempre in bilico tra il trasporto più elevato e spirituale e la caduta nel grottesco, nel comico o nel ridicolo, perfino nello spaventoso, nell'orrido e nel disgustoso, nel sublime moderno, la gran quantità di novità e di sorprese sensoriali di cui si fanno carico e supporto le cose è, invece, un eccesso improduttivo che non si coagula in alcun sentimento organico di sé, è una massa scomposta che non attiva alcuna risonanza estetica a lungo termine, né nel corpo, né nell'immaginazione, né nella memoria, né nella riflessione.

La malattia della memoria, prima di essere storica e culturale, è simbolica e organica: è, come vide Warburg, una malattia dell'incorporazione (*Verleibung*), che richiede uno sguardo insieme fenomenologico, morfologico e genealogico. Figura metaforica e strumento diagnostico, la duplicità del ventre dei moderni consente, insomma, la descrizione degli effetti di un processo essenziale e caratteristico ma non tematizzabile come tale, pervasivo in tutti i campi dell'esperienza – nei diversi regimi e ordini del sentire, del sapere, del fare –, ma non isolabile in sé e per sé o comprensibile in una totalità. Godimento, nutrimento, eccitante, alimento, istantaneità, ritenzione, oblio, memoria: polarizzato ora su un versante, ora sull'altro, quello che Biswanger definisce il *Mischzustand* del malinconico – per tanti versi «tipo» e stato esperienziale ed epistemico moderno per eccellenza – ben dice il movimento oscillatorio dell'uomo moderno e dei contenuti vitali.

«Il partito intellettuale» moderno, ha scritto un fedele ammiratore¹⁷ di Michelet, «mangia l'azione, l'assorbe, l'elimina[,] la riassorbe, la cancella, ingloba e fagocita [...] tutto l'ordine dell'azione, della vita, dell'essere», laddove è questo che «assorbe [e] sopprime e, di stomaco buono, digerisce tutto l'ordine della conoscenza»: in questa operazione, una forma di vita, individuale e collettiva, biologica e storica, si istituisce e autonomizza negoziando con l'alterità dell'ambiente, diventa se stessa. All'opposto di questa filosofia dell'azione d'ispirazione bergsonianiana e in dialogo con le scienze della vita, nella Modernità, paradigmaticamente a partire da Cartesio, s'imporrebbe un'inconfessata retorica performativa, per la quale si scambierebbe e si sostituirebbe il dire e il conoscere con l'essere e il fare, il credere con il vivere. Péguy, tirando in ballo l'interminabilità della sua personale analisi dei suoi contemporanei, afferma, allora, che quando i Moderni «dicono [e] credono che il mondo moderno è stato installato e costruito una volta per tutte, è come se io dicessi che [...] una volta per tutte mi nutrirò, o scriverò questo quaderno. I Moderni prendono costantemente ciò che è dell'ordine del nutrimento e della vita per ciò che è dell'ordine della registrazione e della storia»¹⁸.

¹⁶ Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991 [1654]. Cfr. Gaetano, R., *Giacomo Leopardi e il Sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, con una pref. di G. Lombardo, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.

¹⁷ Péguy, Ch., «Un poète l'a dit» (postumo, 1907), in *Œuvres en prose complètes*, édition présentée, établie et annotée par R. Burac, t. II, Gallimard, Paris 1988, pp. 851-853.

¹⁸ Id., «Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne» (postumo, 1914), in *Œuvres en prose complètes*, cit., t. III, pp. 1449-1450.

Proprio per questa logica della sostituzione, in cui la registrazione prende il posto della restituzione¹⁹, l'analisi dell'anamnesi, il fatto dell'evento, noialtri moderni – e malgrado noi stessi – non siamo quello che diciamo di essere: essere Moderni, vuol dire essere duplici, solo apparentemente dispendiosi nel vissuto e rigorosi nel metodo dell'*episteme*, ma restare in realtà avari, imbozzolati nella soggettività fino all'insensibilità, come una lumaca nel proprio guscio, e non come l'*intelligence-cuirasse* di cui scrive Saint-Beuve²⁰.

L'*homo aestheticus* moderno, proprio perché *pamphagus*²¹, è insomma *duplex* e *aeconomicus*, si accontenta e risparmia, fa delle economie acquisendo e non ereditando, capitalizza accumulando e non incorporando una massa *pointilliste* di vissuti e di dati irrelati, di «diversità incoerenti»²² se non incompatibili, di pregiudizi acquisiti senza né radicamento né contesto. Questa è l'*eredità del nostro tempo*.

Sempre Péguy²³ apostrofa «l'operazione di conoscenza» dei moderni – esemplarmente, come in Nietzsche, condotta dagli storici, ma non solo – come opposta all'«operazione di nutrimento [...] dell'uomo, e del cittadino» greco: passando «attraverso i testi e i monumenti[,] la parola e il corpo, la carne e il sangue», la conoscenza antica era un'«alimentazione fisica». I suoi elementi, insomma, non erano separati nel solo dominio elitario della cultura o dell'arte, ma esposti in quella che Hanna Arendt chiamerà *Öffentlichkeit*, la sfera pubblica e politica della vita ordinaria della *polis*. I contenuti vitali di tale conoscenza erano dunque accessibili e percepiti da tutti, e per questo assorbiti e metabolizzati in una trasmissione vivente, sensibile e incarnata, o, in una parola, *estetica*. Tale eredità non è più – forse – la nostra, ma ancora nostro è il futuro – la libertà necessaria – della sua memoria comune.

¹⁹ «Vi sono molte forme di scrittura: ma è solo in quella letteraria che si può procedere, al di là della registrazione dei fatti e al di là della scienza, a un tentativo di restituzione.» Così Sebald, W.G., «Tentativo di restituzione» (2001), in Id., *Moments musicaux*, tr. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2013, p. 41.

²⁰ Sulla metafora cocleare e il *Cogito*, Fimiani, F., «*Ego Fictus*. Autoportraits et poïétiques du savoir», in F. Cousinié, C. Nau (sous la dir. de), *L'artiste et le philosophe. L'Histoire de l'art à l'épreuve de la Philosophie au XVII^{me} siècle*, INHA-Presses Universitaires de Rennes, Paris-Rennes 2011, pp. 42-61.

²¹ Nietzsche, F., *Aurora* (1881), tr. it. a cura di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. v, t. 1, Adelphi, Milano 1964, p. 125.

²² Valéry, P., *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson, t. 1, Gallimard, Paris 1973, p. 700; la nota è del 1937; *Erbschaft dieser Zeit* di Bloch apparve nel 1935.

²³ Péguy, Ch., «Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle» (postumo, 1912), in *Œuvres en prose complètes*, cit., t. III, pp. 652-654.

I SENSI E L'ARTE

Elio Franzini

La storia dell'estetica insegna che logica ed estetica non possono essere separate, dal momento che il problema gnoseologico le vede sempre – sia pure variamente – unite. Ma se non si considera l'estetica, lo studio degli ambiti del sentire (del sentimento, della sensazione ecc.), una mera «propedeutica» alla scienza del pensare, bensì un territorio formativo autonomo, che inaugura uno specifico orizzonte di sapere, il loro rapporto può essere riconsiderato, alla ricerca, forse a prima vista paradossale, di un *logos del mondo estetico*. Da questo punto di visione, gli atti del «rappresentare» hanno differenti significati e variamente si rapportano alle dimensioni conoscitive del «giudizio». Il giudicare non è solo un atto conoscitivo del pensiero, ma un rapporto estetico, sensibile, tra il soggetto e il mondo: se, come insegna Aristotele, non si può dare scienza del particolare, ma solo dell'universale, il giudizio estetico, che si riferisce alle singole cose che cadono sotto i nostri sensi, non potrà offrire una conoscenza assoluta. Le sue immagini dovranno venire mediate attraverso una sintesi categoriale, che giunga a una rappresentazione compiuta del dato sensibile, capace di donare una conoscenza, cioè di inserire quel singolo oggetto in un sistema di oggetti. L'immaginazione, la rappresentazione attraversa così due momenti: il «darsi» passivo dell'immagine e la sua attiva elaborazione concettuale. La prima operazione appartiene al sensibile (all'estetica), la seconda al pensiero (alla logica): la rappresentazione, dunque, pur passando attraverso l'*aisthesis*, la sensazione, trova la sua verità – la sua universalità – solo nel *logos*, nella sua traduzione in termini categoriali e concettuali.

È indubbia la «fortuna» del modello aristotelico, riassunta per secoli nella già citata espressione (che troviamo nel *De anima*) «nulla è nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi»: il doppio statuto dell'immagine assegna la priorità dell'immediatezza all'estetico e al suo rapporto sensitivo con i particolari del mondo, ma attribuisce all'immagine logica, cioè al giudizio, quella mediatezza rappresentativa che permette di raggiungere una conoscenza certa. Non si intende qui discutere la posizione di Aristotele, che peraltro si inserisce nella complessità di un sistema metafisico, ma soltanto supporre che la distinzione aristotelica tra *aistheta* e *noeta*, tra cose sensibili e cose intellettuali, tra immagini sensibili e figure logiche, da cui abbiamo preso avvio, lasci spazio a una serie di domande, questioni, tracce a partire dalle quali si è sviluppata l'estetica nella molteplicità delle sue posizioni e che ha trovato nella teoria dell'arte essenziali riferimenti storici e teorici.

Un «filo rosso» unitario all'interno delle dimensioni artistiche che conduca su questi temi è ovviamente una costruzione a posteriori. Ma una costruzione dove attraverso le arti risulta evidente che in esse le funzioni dei sensi risultano problematizzate, modificate, amplificate.

Il classicismo, per esempio, al di là dei suoi limiti storici, è una posizione di pensiero che tende, platonicamente, a riportare l'immagine al *logos*, e il vedere all'*eidos*, mettendo tra parentesi il substrato estetico, materico, partendo anzi dal presupposto teorico che non vi sia simbolicità espressiva dove c'è materia sensibile e rappresentativa,

ingovernabile per un canone legislativo. In questo modo, tuttavia, l'immagine è limitata a svolgere un compito «minore», che tende a ridurla alla narrativa, negandole quel passaggio dalla metafora al simbolo che aveva invece caratterizzato la pittura iconica. Per far dunque assumere alla pittura, e a un sapere figurale, nella modernità, quel ruolo di mediazione simbolica – simbolo del pensiero stesso – che già il Concilio di Nicea¹ le aveva attribuito, si rende necessario uscire da qualsivoglia paradigma classicista per recuperare all'immagine, anche alle immagini che raccontano metaforicamente «storie», un senso formativo che educa alla specificità di una conoscenza, e di un pensiero, che passa attraverso il corpo, la sua sensibilità, che possiede il potere di una semantizzazione del sensibile operata con una gestualità poetica.

Il «sapere» che è nelle immagini si coglie dunque soltanto spezzando un paradigma regolistico e classicistico, e recuperando, attraverso un lavoro interpretativo sulla materia naturale, un'idea simbolica di forma, che è sempre compresenza – e mediazione – di visibile e invisibile: forse non «più» della parola, ma in modo diverso da essa. La «forma» artistica non è un'immagine mimetica bensì il senso simbolico ed espressivo dell'esteticità: è, come dirà Kant, una idea estetica, irriducibile alla parola e segno di una esibizione del pensiero che, proprio per la sua simbolicità, nessun concetto e nessuna rappresentazione possono dire. Vedere e toccare (come sosterrà Herder)² il sovransensibile permette di porre l'arte in rapporto simbolico con le dimensioni estetiche dello spazio e del tempo: l'arte non è *mimesis* guidata da regole, bensì esibizione espressiva e comunicativa dei significati conoscitivi delle forme intuitive dell'estetico.

Le connessioni tra l'ambito dell'*aisthesis* (e degli *aistheta*) e quello degli oggetti artistici non ha una tradizione omogenea: Diderot certo vi allude, anche se è solo nell'ambito dell'eredità della scuola leibnizio-wolffiana che il discorso può trovare alcuni sistematici presupposti. Presupposti che hanno in Lessing³ (lettore al tempo stesso di Winckelmann e di Baumgarten) un esplicito teorizzatore, dal momento che è attraverso il legame delle arti con le dimensioni estetico-intuitive dello spazio e del tempo che egli differenzia tra loro arti figurative e arti poetiche. In questo contesto, la specificità del figurativo, che è arte dello spazio, che rifugge la temporalità dell'azione, è data dal corpo che in esso viene esibito. E la forma di esibizione dei corpi è, sul piano estetico, quella della visibilità. Visibilità che, a parere di Lessing, detta le regole stesse della pittura.

Malgrado queste premesse, sarebbe improprio, e non autorizzato dal *Laocoonte* di Lessing, sostenere che il ruolo prioritario e fondante della visibilità significhi rifiuto di un altro organo di senso, sinora non apparso nel rapporto estetico-sensibile con l'artisticità, cioè il tatto: l'accentuazione del valore visibile dell'esteticità delle arti figurative ha un altro scopo, cioè quello di negare, o, meglio, risignificare, il nesso tra pittura e invisibile. La bellezza infatti, tradizionalmente legata al «vedere», è divenuta un modo di rivolgersi alla forma che solo un'arte dei corpi può soddisfare, rigettando da sé la complessità del brutto: complessità che, per venire accettata, ha bisogno di un'altra dimensione estetica, cioè la distensione temporale propria all'arte poetica. Da ciò si deduce che per Lessing la modernità, con i suoi stratificati livelli di rapporti rappresen-

¹ Si deve a Luigi Russo la pubblicazione di quello straordinario documento che sono gli atti del II Concilio di Nicea, la cui lettura in italiano ha reso possibili prospettive importanti nella teoria dell'immagine e delle arti. Si veda *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica 1997.

² Si veda Herder, J.G., *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994.

³ Si veda di G.E. Lessing il *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1991, testo che prosegue un dibattito sul gruppo marmoreo, il cui tema è raccontato anche dall'*Eneide* di Virgilio. Tale dibattito vide protagonisti anche Goethe e Winckelmann.

tativi, può trovare nella poesia una più adeguata (e completa) forma espressiva: e ciò comporta anche (come verrà confermato dalle generazioni successive) che un'estetica che ha il suo essenziale punto di riferimento nel rapporto empatico tra visibilità e bellezza è destinata a decadere. È infatti «artistico» anche quell'«estetico» che non si rivolge alla visibilità spaziale della forma e alla sintonia espressiva che essa intende suscitare con lo spettatore: i segni «arbitrari» del poetico, e non solo quelli «naturali» usati dalla pittura, possono originare un valore artistico e un effetto, che dall'arte giunge alla ricettività estetica di uno spettatore ormai insoddisfatto della sola bellezza formalistica.

Non è ovviamente soltanto Lessing, nella seconda metà del Settecento, a slegare la forma dalla visibilità corporea della bellezza: è un fenomeno che si verifica ovunque si intenda mettere in crisi la tradizione del classicismo modellistico e retorizzante, quello nato in Francia sulla scia di Boileau, che tanto successo ha nelle varie parti d'Europa con tutti i suoi retaggi «accademici». Per cui, anche l'attenzione specifica che Lessing riserva alla «visibilità» non va letta come un rifiuto di altre dimensioni estetiche per afferrare la bellezza dei corpi ma solo un'adesione ai modelli visibilistici che, sin dal Rinascimento, associavano al vedere le qualità corporee (e naturali) delle forme belle. Vanno dunque considerati sulla stessa strada di Lessing anche quegli autori che si rivolgono in modo esplicito alla «tattilità», segno estetico che sempre è segnale di una posizione critica nei confronti delle concezioni «chiuse» e «regolistiche» della bellezza artistica, incapaci di afferrarne il senso sensibile, l'origine estetica. Origine che invece il tatto enfatizza, senza per questo contrapporsi alla visibilità ma anzi integrandone le possibilità di percepire la bellezza. Ne è testimonianza, sul piano filosofico generale, il ruolo che Condillac, nel *Trattato delle sensazioni*, riserva al tatto, associandolo alla vista come sensazione fondamentale per la conoscenza e definendolo organo «filosofo e profondo»⁴. Posizione che, su altri piani, si vede confermata in Berkeley e, più in generale, nella cultura settecentesca inglese, all'interno della quale un ruolo emblematico riveste il «manifesto» dell'anticlassicismo artistico di questo periodo, cioè l'*Inchiesta sul bello e sul sublime* di Burke che, nel quadro di una visione sensuale delle categorie estetiche (sia «belle» sia «sublimi»), ha nei confronti della tattilità un'attenzione particolare, esplicitamente accostata alla vista nella capacità di relazione sensibile con la forma e l'informe. Basti ricordare il passo in cui Burke ritiene che la descrizione della bellezza a partire dalla vista possa essere illustrata anche attraverso il tatto, che produce un «effetto simile»⁵: causa la «medesima specie di piacere» e dimostra come vi sia un «legame in tutte le nostre sensazioni», che «non sono altro che differenti specie di impressioni», suscitate da varie specie di oggetti «ma tutte nel medesimo modo». Inoltre, non solo Burke giunge a presentare il famoso paradosso in virtù del quale ipotizza un gradimento dei colori attraverso il tatto, ma anche, e soprattutto, disegna la sua intera concezione estetica della bellezza grazie a qualità sensibili che sono in primo luogo tattili. Infatti la variazione dei corpi (elemento essenziale per una concezione non classica e modellistica della bellezza) può essere colta attraverso il toccare: e la sua definizione del bello, notoriamente sensuale e femminile, è del tutto tattile, dal momento che il piacere, quello stesso che, sessualizzato, garantisce la permanenza della specie, non è legato a oggetti geometrici bensì a «corpi morbidi, lisci, sinuosi», a corpi «belli» evidentemente associati alla femminilità.

È dunque il tatto, in definitiva, il vero e proprio senso del bello, quello che meglio

⁴ Etienne Bonnot de Condillac scrive il suo *Trattato delle sensazioni*, ispirato alla filosofia anglosassone, nel 1754. A seguito di questo lavoro fu accusato di materialismo e sensismo.

⁵ Burke, E., *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli ed E. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1992, p. 136.

ne definisce sia la forma di piacere sia, attraverso il sesso, l'utilità sociale, dal momento che «il tatto riceve il piacere della morbidezza, che non è originalmente un oggetto della vista»⁶. Là dove vi è «forma» (e dunque nel bello più che nel sublime) il tatto è assolutamente necessario perché rende possibile un rapporto empatico con l'oggetto, suscitando un «rilassamento» dei corpi. Tuttavia anche l'oscurità del sublime e l'informe che l'accompagna può eccitarsi di fronte ai poteri tattili, dove «corpi rozzi e angolosi» causano una «impressione di dolore», «che consiste nella tensione violenta o nella contrazione delle fibre muscolari». In conclusione, il tatto ha un ruolo estetico ben preciso nel bello e nel sublime e, in particolare per il bello, è causa primaria di quel piacere che ne definisce forma e funzione: si rivela come organo «estetico» perché non afferra l'unità dei corpi bensì, contro ogni classicismo, la varietà, che è necessaria alla bellezza e che accosta in modo quasi indissolubile la vista e il tatto⁷.

Quando Herder, nel suo saggio sulla scultura *Plastica* del 1778, sembra attribuire un ruolo particolare alla tattilità, si limita dunque a proseguire una precedente tradizione settecentesca nei confronti di tale organo, attenta anche, in particolare con Burke, alla sua oscurità. Ciò è confermato in primo luogo dai suoi riferimenti culturali che, oltre agli esponenti della scuola wolffiana, sono Condillac, Diderot, Burke (e con lui le intere vicende dell'empirismo inglese), oltre che Winckelmann e Lessing. Peraltro, anche il suo sottolineare il carattere «antico» e «passato» dell'arte figurativa, e in particolare della scultura, è, come già si è accennato, ben presente in Lessing e, forse, in definitiva, desumibile dallo stesso Winckelmann. La vera novità del discorso herderiano si pone dunque altrove, cioè nel legame esplicito – anche se anch'esso non del tutto nuovo (basterebbe a dimostrarlo un'indagine sulla trattatistica o l'iconografia rinascimentale e cinquecentesca) – tra «tatto» e «scultura», quasi che quest'arte potesse costituire il riferimento assiologico del senso estetico-corporeo e ridefinire quel dibattito tra visibile e invisibile che, sino a quel momento, aveva coinvolto solo pittura e poesia, immagine e *logos*.

Le alterne fortune della tattilità all'interno del dibattito cinquecentesco sul «Paragone» tra le arti erano state così ampiamente superate nel Settecento o, se non altro, condotte all'interno di un contesto gnoseologico: mai, tuttavia, prima di Herder, era stato esplicitamente teorizzato il legame con la scultura in un contesto indirizzato a specificare, sulla scia di Lessing e su basi estetico-intuitive e non retoriche, un organico sistema delle arti. Infatti Herder, con un passo gravido di conseguenze, ritiene che la tattilità ponga di fronte alla terza dimensione, a quella specificità spaziale che caratterizza l'esteticità della scultura: è il momento aptico, come verrà chiamato da Riegl⁸. Momento che, se viene obliato dai suoi contemporanei e dalla generazione successiva, è il punto di avvio di un percorso che, attraverso Lipps o Fiedler, conduce a molteplici teorizzazioni sui rapporti tra tatto e scultura che ha anche caratterizzato la meditazione critica novecentesca.

Herder è all'origine di un problema che, pur presente e reso possibile nel pensiero estetico-filosofico del Settecento, conduce lontano dalle sue premesse: la collaborazione estetico-artistica tra visuale e tattile che il Settecento teorizzava è qui messa in crisi, con ricadute all'interno di una definizione generale dell'idea di forma artistica. Herder sostiene, all'avvio di *Plastica*, che «la vista mostra soltanto figure, mentre il tatto solo

⁶ Ivi, pp. 136-137.

⁷ Ivi, pp. 162-163.

⁸ Alois Riegl pubblicò nel 1901 un importante lavoro, *L'industria artistica tardoromana*, all'interno della quale discute sugli schemi artistici relativi all'ottico e al tattile. Il principio della «volontà d'arte» (*Kunstwollen*) che guida il suo pensiero è così strettamente correlato alla relatività storica dei vari modi della visione artistica.

corpi: che tutto ciò che è forma può venire riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista solo la superficie, e nemmeno dei corpi, bensì soltanto la superficie esposta alla luce»⁹. Si deve dunque dubitare non solo che, come sosteneva Lessing, «tutte» le arti figurative siano arti del corpo ma anche che la «forma» possa essere afferrata dalla vista. Il «corpo» – cioè l'oggetto presente nello spazio attraverso tre dimensioni – può venire rappresentato solo dalla scultura, mentre la pittura dovrà accontentarsi della figura. Ma il «corpo» della scultura è tale – e qui si scorge la generale concezione gnoseologica che si pone a base del discorso herderiano – perché è in contatto tattile con il *nostro* corpo, cioè con il corpo che può davvero far «sentire» la forma, la sua «impenetrabilità, durezza, morbidezza, levigatezza, forma, figura, rotondità». Non si devono allora contrapporre tatto e visione bensì comprendere che solo la loro associazione può condurre al *giudizio*. Di conseguenza, quell'arte in cui è il tatto a guidare la vista, cioè la scultura, avrà una centralità conoscitiva tale da poter dare, sola, la «forma» delle cose. In Herder, quindi, i canonici motivi settecenteschi sull'associazione conoscitiva tra i due sensi sono utilizzati sia per distinguere tra loro le arti, spezzando astratti affratellamenti, sia per differenziarne il ruolo gnoseologico.

La distinzione herderiana, oltre a un'intrinseca validità fenomenologica (nel senso proprio del termine dal momento che esplicitamente allude a Lambert)¹⁰, spiega il duplice piano all'interno del quale va compresa la questione del tatto. Da un lato, appunto, proseguendo le tradizioni anticlassiciste del Settecento e, su altri piani, la disputa relativa al «Paragone» tra le arti e alle loro potenzialità interpretative, polemizza con la centralità conoscitiva della vista, aggiungendo ad essa la necessaria complementarità del tatto. Dall'altro, tuttavia, utilizza l'accentuazione del rapporto vista-tatto per elaborare un discorso filosofico sulle arti che è implicitamente polemico con i «sistemi delle arti» settecenteschi. Sistemi che, a parere di Herder, sono fondati soltanto sulla vista e sull'udito: sensi cui va ora aggiunto il tatto, che non si limita a cogliere le parti «fuori» di sé (vista), che non le pone solo l'una «accanto» all'altra bensì può coglierle «l'una nell'altra», offrendo non solo superfici o suoni ma anche forme.

Se la pittura, con un implicito riferimento ad Alberti, è *tabula* e procede con un chiaro riferimento alla retorica (infatti, sostiene Herder, deve sempre ritornare all'invenzione e alla disposizione, cioè alle due parti fondamentali della costruzione del discorso), la scultura è forma spazio-temporale («è qui e dura», scrive), un esserci della presenza corporea della vita stessa, che ambisce a presentare esteticamente «l'anima nel corpo»¹¹. Si ha dunque non una dicotomia tra «vista» e «tatto» bensì, per meglio comprendere la maggior completezza formale di quest'ultimo senso corporeo, una scissione tra i loro correlati artistici, cioè tra pittura e scultura: la prima è «sogno» e «incanto» mentre la seconda, al contrario, sarà verità e presentazione (*Darstellung*); la prima è retorica o «romanzo», la seconda una presenza viva. La vista, da sola, è soltanto «la ragione della mano» mentre «solo la mano dà forme, concetti di ciò che esse significano, di ciò che vi dimora»¹². E, seguendo Burke, se la mano preferisce la forma tondeggiante e sensuale, la scultura non si limita ad essa, cioè alla bellezza, ma tende piuttosto al sublime, al grande che induce reverenza. È il paradosso di una forma sublime che «crea la sua luce» e «crea il proprio spazio»: esibizione dell'infinito che dimostra con ciò la natura infinita della forma artistica, la sua capacità di costruire uno spazio che,

⁹ Herder, J.G., *Plastica*, cit., p. 41.

¹⁰ Ivi, p. 45. Johann Heinrich Lambert (1728-1771) è il filosofo tedesco che per primo utilizzò il termine «fenomenologia».

¹¹ Ivi, p. 50.

¹² Ivi, p. 67.

per completarsi, ha bisogno dell'altra forma intuitiva, cioè del tempo. Ma un tempo che non è lineare e narrativo bensì quello di una mano che corre sulla materia, superando i limiti della visibilità e della dicibilità: si colgono così le possibilità gnoseologiche dell'arte a partire da un originario atto estetico, che ricerca il precategoriale attraverso una forma spazio-temporalmente presente. Infatti, scrive Herder, utilizzando il tatto anche al di là della scultura, quel che la mano tocca, come è proprio al sublime, «ci sembra sempre più grande di ciò che l'occhio vede rapido come il fulmine»¹³. Il tatto indica quindi la tensione estetica che è nella forma, nella destinazione sublime dell'arte, nell'aspirazione di una forma a non essere soltanto rappresentazione, figura: «la mano non tocca mai per intero, non può cogliere nessuna forma in una volta sola, se non la forma della quiete e della perfezione rifluita in se stessa, la sfera»¹⁴.

Il tatto è nell'arte un modo sensibile per toccare l'infinito, il sublime, senza mai ricondurlo totalmente alla finitezza illusoria della rappresentazione visibile. L'oscurità che caratterizza il sublime di Burke diviene la potenza ossimorica che costituisce l'intrinseca natura dell'arte, quella sua medietà tra pittura e poesia (le storiche «arti sorelle») che non è mediazione bensì superamento dei loro intrinseci limiti formali. Potenza «ossimorica» o «simbolica» poiché la forma della scultura è, per il tatto, al tempo stesso unitaria e indefinita, presente e sovrastante la sua finitezza: «lo scultore sta nel buio della notte e va alla ricerca di figure degli dei»¹⁵. È forma ma non si riduce a una allegoria, a un'astrazione poiché non si offre mai interamente a una sola forma, mantenendo la propria oscurità come un invito ad approfondire sempre di nuovo la temporalità formale dello spazio.

Le conclusioni di Herder sulla tattilità e la scultura trovano la loro prima giustificazione, come già si è accennato, nella cultura settecentesca: sono il segno dell'esplicitarsi in essa di un'istanza «burkiana» all'interno della quale l'oscurità dell'estetico ha i suoi emblematici riferimenti nel mondo dell'arte e, trasformandola in un problema conoscitivo, discute le nozioni di forma, rappresentazione, essenza e giudizio. Tuttavia, sulla base di queste premesse «contestuali», esse pongono un problema più generale: a partire da qui ci si può infatti interrogare sul motivo per cui sia il tatto a incarnare l'oscurità sublime dell'arte, la capacità di cogliere nella forma l'infinità, quella stessa che permette di superare una concezione dell'arte come illusione mimetica e ripetitiva, riprendendo il «filo rosso» radicato nelle concezioni «interpretative» dell'arte inaugurate nel Rinascimento italiano. Le eredità di tali questioni sono state molteplici, in particolare nella critica d'arte tra Ottocento e Novecento: alcune hanno condotto verso la determinazione di uno specifico «valore» connesso alla tattilità, sia esso il toccare con gli occhi di Hildebrand¹⁶, l'aptico che tende al barbaro gotico di Riegl-Worringer¹⁷ o i «valori tattili» di Berenson¹⁸. Altre hanno rilevato che queste teorie dell'arte non sono sufficienti

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ivi, p. 99.

¹⁶ Adolf von Hildebrand è con Fiedler uno dei «padri» del cosiddetto movimento «purovisibilista». È autore nel 1893 di un volume, *Il problema della forma*, che influenzò in modo rilevante la generazione successiva, in particolare Riegl e Worringer.

¹⁷ Wilhelm Worringer, legato a Lipps, dal quale trae la nozione di «empatia», oltre che alle teorie di Riegl e Hildebrand, è noto in particolare per la sua tesi di laurea, pubblicata nel 1907 con il titolo *Astrazione ed empatia*. Da essa trassero fondamentali impulsi teorici anche artisti come Marc, Klee e Kandinskij.

¹⁸ Bernhard Berenson pubblicò nel 1896 un lavoro dedicato alla pittura italiana nel Rinascimento in cui sviluppa il tema dei «valori tattili», sostenendo cioè che con la sola vista non è possibile fornire un senso preciso della terza dimensione.

a risolvere i problemi «estetici» (conoscitivi e filosofici) che Herder introduce¹⁹. Il problema, infatti, non è quello di ciò che le arti evocano né una questione assiologica, ma i motivi per cui sia il tatto a indicare i limiti della rappresentazione. Sul piano storico si può sostenere che ciò accade perché Herder è all'interno di un discorso dove il legame tra tattilità e scultura tende a mostrare quella sublimità dell'arte ignota al classicismo delle «arti sorelle»: le posizioni herderiane sarebbero dunque riducibili a un tentativo di ampliare verso il sublime, e attraverso il tatto, il sistema delle arti lessinghiano. Ma si può invece ipotizzare che attraverso Herder si vada verso altre questioni, che riprendono i tradizionali dibattiti estetici, che l'arte sempre di nuovo testimonia, tra visibile e invisibile. Da un lato, infatti, il tatto è il senso che rifugge l'isolamento e apre alla totalità dell'esperienza estetica, quella totalità in cui si ha una percezione intercorporea, che non si limita alla visibilità ma cerca di superare la sua apparente «chiarezza» accostandola a un potere «oscuro», che non illude attraverso l'autotrasparenza del rappresentato. Dall'altro lato, che integra il primo, il tatto è quel senso attraverso il quale il Settecento esplicita – e in questa direzione la scultura è il modello che crea lo spazio di tale esplicitazione – la consapevolezza di come la meditazione sulla sensibilità (sensista, lockiana o baumgarteniana che sia) conduca a un'intuizione della forma artistica che, attraverso lo spazio e il tempo, ne afferra anche la specificità non riducibile a una rappresentazione mimetica e formalista. Il tatto indica la possibilità di cogliere anche gli aspetti oscuri della forma, quell'invisibile, quel «non finito» che, sin da Leonardo, è la migliore risposta alle visioni esclusivamente narrative, metaforiche, retoriche dell'arte stessa. Su questa via si può affermare che il tatto è un modo ulteriore per aprire alla dimensione simbolica dell'arte, evidentemente preclusa, come già Diderot insegnava, a una sua riduzione al linguaggio o a uno solo tra i sensi, legata invece alla ambiguità del gesto corporeo, per Herder irriducibile a qualsiasi possibilità di allegoresi.

Queste due posizioni di Herder o forse, più in generale, dell'intero Settecento di impostazione anticlassicista, trovano il loro riferimento teorico al di fuori delle critiche d'arte (cui forse non erano affatto destinate) e dunque al di fuori di una determinazione assiologica delle varie arti o di una fisiologia relativa allo studio delle potenzialità dei vari sensi corporei: è infatti nelle meditazioni contemporanee sul senso estetico dell'arte che si può ritrovare il legame con le domande che Herder ha suscitato, con la relazione simbolica tra visibile e invisibile che, nella sua esteticità, l'arte esibisce.

La prima strada, la più evidente, conduce a Merleau-Ponty, per il quale la pittura ha il compito di offrire una «esistenza visibile» a ciò «che la visione profana crede invisibile», facendo in modo che non occorra affatto un «senso muscolare» per percepire la «volumentosità del mondo». È indubitabile che vi sia in Merleau-Ponty una supremazia (in un certo senso «platonica» o «neoplatonica») dell'occhio e del visibile, dal momento che la pittura, «anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità». D'altra parte, la visibilità, l'occhio stesso, non può essere inteso come un senso visivo di fronte a meri «dati visuali»: è l'intenzionalizzazione, davvero platonizzante, che mira all'Essere, alla sua «trama», che trasforma la visione in uno «specchio o concentrazione dell'universo», «metamorfosi dell'Essere nella visione del pittore»²⁰.

La centralità dello sguardo non va così a detrimento della tattilità bensì pone l'attenzione sull'aspetto non fisiologico, bensì ontologico, della percezione dell'opera, che apre all'invisibile dell'Essere, cioè proprio al tema impostato da Herder. Quando allora

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty è il principale esponente della fenomenologia in Francia. Il saggio qui citato, «L'occhio e lo spirito», in Merleau-Ponty, M., *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fagnani, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 211, è la sua ultima opera, pubblicata postuma.

²⁰ Ivi, p. 211.

Merleau-Ponty parla di occhio o visibilità, vuole mostrare la pittura come «interrogazione» dell'invisibile a partire dal visibile: ma l'interrogazione ha il suo avvio da un corpo unitario e da una «genesì segreta e febbricitante delle cose nel nostro corpo». La visione, l'occhio, privilegiati perché i quadri si riferiscono comunque all'atto di un «vedere», sono metafore di un accesso corporeo alla verità oscura dell'Essere: e ne è ulteriore testimonianza il sospetto di Merleau-Ponty nei confronti dei sistemi fisico-ottici di visione e in primo luogo della prospettiva. Le metafore conducono al di là dell'«illusionismo» della visione, riportando al significato «metafisico» della pittura: su un Essere invisibile che è fatto di contingenza, di reversibilità, di corpi vissuti e viventi. Di conseguenza la pittura non è finalizzata né alla perfezione del visivo né al disvelamento del tattile: non si tratta di «aggiungere una dimensione alle due dimensioni della tela» bensì, con echè che riportano a Nicea, di superare la considerazione del dipinto come pura e semplice rappresentazione. Come Herder aveva sostenuto per la scultura, l'opera non è soltanto un oggetto spaziale bensì dimostra la sua capacità di costruire un proprio spazio. Uno spazio in cui, afferma Merleau-Ponty, è «il pittore che nasce nelle cose, per una sorta di concentrazione e di venuta a sé del visibile»²¹.

Si può allora concludere che la «forma» degli oggetti è inseparabile dall'«esperienza totale» dei nostri sensi corporei: la nostra percezione è capacità di riunire tutte le nostre esperienze sensoriali in un «mondo unico», diverso da quello disegnato dalla scienza e vicino piuttosto al modo in cui la nostra visione binoculare coglie un solo oggetto, in cui non è il «soggetto epistemologico» a effettuare la sintesi «ma il corpo quando si strappa dalla sua dispersione, si riunisce, si porta con tutti i mezzi verso un termine unico del suo movimento, e quando una intenzione unica scaturisce in esso grazie al fenomeno di sinergia»²².

Le citazioni da Merleau-Ponty potrebbero continuare, conducendo al senso «precalegorico» (invisibile?) che vuole attribuire allo schema corporeo ignorato da quell'intellettualismo con cui ha sempre polemizzato: ma tutte quante ricondurrebbero al punto nodale, cioè all'unità dei sensi corporei, a quel «filo rosso» che, come accadeva nelle posizioni anticlassiciste del Settecento, da Burke a Herder, è fatto valere per opporsi a un'idea di forma (e formazione) puramente «intellettuale». Come in Herder, Merleau-Ponty vuole superare una concezione solo «scientifica» del corpo e della forma per afferrarli piuttosto nel contesto di un dinamico «senso comune», in cui i sensi «si traducono vicendevolmente senza aver bisogno di un interprete», senza passare «attraverso l'idea»: «queste osservazioni» scrive Merleau-Ponty «permettono di dare tutto il suo senso all'espressione di Herder 'L'uomo è un perpetuo sensorio comune, che ora è toccato da una parte, ora dall'altra'». Questa citazione da Herder²³ dimostra che, al di là dei differenti contesti storici, la strada è la medesima: attraverso il tatto si risale alla totalità di un'esperienza intercorporea per stabilire, con l'aiuto di un atteggiamento fenomenologico, che con la nozione di schema corporeo «non è solo l'unità del corpo a essere descritta in modo nuovo, ma anche, attraverso di essa, l'unità dei sensi e l'unità dell'oggetto»²⁴. In esso, l'unità e l'identità del fenomeno tattile «non si realizzano nel concetto in virtù di una sintesi di ricognizione, ma sono fondati sull'unità e l'identità del corpo come insieme sinergico». Per cui l'esperienza tattile è sempre «incontro» con la totalità organica dell'esperienza corporea.

²¹ Ivi, pp. 228 e 229.

²² Ivi, p. 311.

²³ Pur di seconda mano: infatti Merleau-Ponty la trae dall'opera di uno psicofisiologo tedesco, Werner, autore di studi sulla sensazione molto citati da Merleau-Ponty.

²⁴ Ivi, p. 314.

Da qui potrebbe anche prendere avvio un'ulteriore «storia degli effetti», che avrebbe in Deleuze un ulteriore punto di riferimento. Infatti, nel suo *Francis Bacon. Logica della sensazione* sono evidenti alcuni influssi che derivano dalla tradizione fenomenologica e in primo luogo da Merleau-Ponty: l'originarietà della sensazione corporea, la centralità della Figura, l'esigenza di superare il falso dilemma tra figurativo e non figurativo, il ruolo «ermeneutico» di Cézanne, il sospetto per una concezione illustrativa o narrativa del pittorico sono alcuni segni di questo retaggio.

Al di là delle raffinatezze culturali deleuziane, basterà tuttavia qui osservare che Deleuze, all'interno di un'argomentazione che ripercorre le tappe principali del suo pensiero, non solo ridefinisce il sensorio comune herderiano, ma anche ne prosegue la strada verso l'illustrazione dell'oscurità della presenza, della Figura, cioè di elementi che un corpo vissuto non può mai pacificare in una visione organicistica (costitutiva o ontologica) e che debbono dunque rivolgersi a un «corpo crudele». Tuttavia, ben lontano da Herder, e vicino ai problemi che oggi le arti presentano, l'apertività del corpo rifiuta una considerazione simbolica della forma tattile, che si pone, nella sua massiccia presenza sensitiva, in un'indefinitezza non così distante da quella prospettata nell'ontologia di Merleau-Ponty: la chiarezza «differente» che Deleuze persegue non indaga l'oscurità simbolica dell'opera in quanto forma, come realtà estetica il cui statuto di rappresentazione e immagine possiede un elemento, o una traccia di segreto «funzionamento», che, pur non riducendolo certo all'esteticità della forma, non può tuttavia fare a meno di tale esteticità e della sua «cornice».

Un'indagine sul senso spaziale dell'opera, sull'eccedenza della sua spazialità, sull'origine estetica del simbolico, sul suo coordinarsi appercettivo con il sistema cinestetico del corpo, sulle oscurità che operano all'interno di questi processi di intenzionalizzazione, sui sensi spirituali, storici e motivazionali che su queste basi si edificano determinando un particolare statuto non causalistico, non «necessario», per la realtà formale dell'opera, sono alcuni orizzonti possibili per un'indagine filosofica che non si chiude in alcun sistema e che, semplicemente, non confonde i processi dell'apprensione con i contenuti apprensionali, indirizzando il proprio sguardo teorico solo verso le specificità qualitative dei vari oggetti presenti nel nostro mondo circostante. Per cui, quando si parla di realtà «simbolica» dell'opera non va dimenticato che il simbolo è, per sua stessa natura, privo di una qualsivoglia unità, anche enigmatica. È questa assenza di unità, e questa tensione alla sua ricerca, a costituire la «bruttezza» dell'opera che Lessing riteneva impossibile per le arti figurative e che Herder invece presenta attraverso l'oscurità del tattile. Il rapporto tra visibile e invisibile si rivela dunque, al suo punto più estremo, come una relazione «brutta», «differente», che né l'essere, l'icona, Dio o lo sguardo possono risolvere e che può essere sottoposto, come indicano gli stessi Merleau-Ponty, Deleuze o Lyotard, a indagini in cui il paradosso non deve però assumere la forza di un sistema, di una definizione, di una «filosofia». Quando siamo di fronte a una «icona» (o a una «tabula» o a un «corpo») ci si interroga solo sulla sua natura sensibile, sulle specificità della sua forma, sulle sue relazioni con altri modi di conoscenza, dal linguaggio alla voce, dal momento che il senso precategoriale dell'immagine che il simbolo figurativo incarna e traduce in ente è sempre all'interno di una processualità che non può venire mostrata in altri segni, che Lessing avrebbe chiamato «arbitrari»; è nel contesto di un processo temporale i cui orizzonti di anonimata non sono mai integralmente «detti» nel testo e nel contesto spaziale della forma, dell'immagine, della rappresentazione: la differenza del precategoriale è qui nella capacità simbolica di intuire un movimento temporale complesso e variegato a partire da una precisa porzione spaziale, che al tempo stesso è e non è tempo e che dunque porta in sé una differenza non ontologizzabile.

Si torna così alla forma, al suo senso estetico, cioè spazio-temporale, di fronte ai

nostri sensi. Ed è qui, forse, l'unica risposta possibile alle questioni aperte sin dal Settecento, quando si comprende che il senso tattile e spaziale dell'opera conduce a una questione temporale, all'interno del quale si manifesta il senso complessivo della forma, il suo esibirsi sublime come realtà che mette in gioco i «limiti» del corpo, dei suoi sensi, delle loro stesse relazioni di fronte all'esplicitarsi di un senso simbolico loro immanente che si oggettivizza in opera. Il tattile, l'aptico, è «afferramento»: ma la forma da afferrare è sempre «per» un corpo, che non si limita alla distanza dello sguardo, che vive l'opera, per usare l'espressione di Deleuze, come un «diagramma», in cui dunque l'organicità è un orizzonte di possibilità all'interno di un percorso in cui vivono anche le anse dell'oscurità, del brutto, dell'anonimo.

Herder, dunque, nel momento in cui lega il tatto all'oscurità sublime della scultura vuole, attraverso quest'arte, porre dubbi sulla definibilità sistematica di ogni arte: non esistono formule (ontologiche o decostruttive) che ne dicano la complessità, intrinseca e relazionale. Il corpo che l'opera dell'arte figurativa disegna è infatti, senza dubbio, uno spazio formale, un'immagine, una rappresentazione figurale, una *Gestalt*. Ma una volta sottoposta alla volontà di afferramento «aptica», essa si trasforma all'interno di una dinamicità che la rende *Bildung*, come diceva Goethe, o *Gestaltung*, per usare le parole di Klee – in ogni caso forma in formazione. L'oscurità tattile di Herder è l'allusione, il simbolo estetico di questa complessità «figurale» dell'arte, irriducibile a una fenomenologia delle sue componenti parziali: è apertura al paradosso di una situazione percettiva che, nella presenza dell'oggetto, allude a una dimensione non nichilista di assenza. La pittura, la scultura, per concludere, pongono di fronte a forme simboliche, a figure visibili che alludono a un orizzonte di afferramento che rimane oscuro, a un mondo di possibili che è nella forma e nei suoi stessi processi di costruzione, ma che non si esaurisce in una sua visione regolamentata e categorizzata.

I turbamenti iconoclasti di autori che hanno messo in crisi la linearità delle forme simboliche, come testimoniano Lyotard e Deleuze, ricordano dunque, sulla linea «tattile» herderiana, che il rapporto tra visibile e invisibile non può essere metafora di qualsivoglia «riconciliazione», così come non è mai «riconciliativo» il rapporto che l'estetica instaura con la rappresentazione: la sua intrinseca oscurità, la sua parte «aptica» e sublime, o la sua fungente anonimata, non la ammette se non a patto di cancellare il senso della singolarità di evento delle opere. L'arte, e non solo dei nostri giorni, sa che l'invisibile non è un retro ontologico, ma una forza oscura che si rivela sempre di nuovo nel visibile, che non lo stabilizza in un crocevia chiasmatico, bensì in forme dove l'artista non è un tormentato riconciliatore bensì colui che «tollera che l'unità sia assente»²⁵.

²⁵ Lyotard, J.F., *Discorso, figura*, a cura di E. Franzini e F. Mariani, Unicopli, Milano 1988, p. 414.

LA MUSICA E LE ALTRE ARTI

Enrico Fubini

I rapporti tra la musica e le altre arti sono sempre stati a dir poco problematici. Da una parte si è più volte rivendicato la specificità del linguaggio musicale, la sua autosufficienza, in modo esplicito a partire dalla fine del XVIII secolo; dall'altra si è molto spesso chiesto alla musica di integrare le sue manchevolezze, soprattutto sul piano semantico, associandosi con altre arti e in particolare con la parola. Non è difficile constatare che la musica nella sua lunga storia ha sempre chiesto l'ausilio di altre arti, della poesia nel canto, dell'architettura per avere un luogo in cui proporsi all'ascolto, della danza e nel melodramma anche della pittura e della scenografia. L'indubbia specificità della musica ha fatto sì che anche la storia di quest'arte avesse un suo percorso non coincidente con quello delle altre arti. Ma ciò non toglie che la storia della musica si sia strettamente intrecciata con quella delle altre arti in un rapporto a volte di simbiosi e a volte anche di forte tensione.

Per capire e approfondire il senso di questo *status* del tutto particolare della musica, un'arte che ha avuto senza dubbio un percorso originale, uno sviluppo che l'ha portata a volte a cooperare strettamente con altre arti e a volte a rivendicare con forza la propria indipendenza e autosufficienza, nulla di meglio che scorrere la sua storia attraverso i secoli, perlomeno nella nostra civiltà occidentale, raffrontandola anche se per sommi capi alla storia delle altre arti.

Il destino storico della musica è stato dunque radicalmente diverso da quello delle arti sorelle o cugine, letteratura, pittura, architettura e scultura. Basta pensare ai musei e alle biblioteche di tutto il mondo colmi di opere d'arte risalenti alla più remota antichità mentre ben poco, per non dire nulla, si conserva della musica antica; scarsamente fruibile, decifrabile e disponibile la musica medievale. Tutto sommato del nostro passato musicale conosciamo bene – nel senso più corrente del termine – gli ultimi cinque secoli. Peraltro è curioso che abbondino, per quanto riguarda la musica, le notizie storiche, teoriche e filosofiche su di essa sin dalla più remota antichità ma manchino invece del tutto le opere vere e proprie.

Ci sono motivi e spiegazioni quasi ovvie: la musica, arte del tempo, scompare, svanisce senza lasciar traccia con l'atto della sua esecuzione; le notazioni antiche sono, rispetto a quelle moderne, troppo imperfette per poter servire da valido documento per una fedele ricostruzione; gli strumenti hanno una vita limitata nel tempo ed è difficile ricostruirli dopo la loro scomparsa. Ma queste spiegazioni sono insufficienti e non ci spiegano perché oggi possiamo ancora rappresentare a teatro *l'Edipo* o *l'Antigone* o le *Baccanti* – e il teatro è esso pure un'arte del tempo – ma della musica e dei cori che accompagnavano il teatro tragico greco non è rimasto nulla. Non è certo solo attribuibile al fatto che l'architettura è arte dello spazio e la musica arte del tempo il motivo per cui una cattedrale romanica o gotica sono oggi sotto gli occhi di tutti, fruibili e visibili pur nella distanza temporale che le separano da noi, mentre un brano di canto gregoriano o una canzone trovadorica risultano così lontane psicologicamente da noi, così difficilmente eseguibili e fruibili.

Questa indubbia constatazione lascia intravedere un problema assai più profondo e complesso: la musica nella nostra civiltà si è snodata attraverso i secoli con ritmi storici diversi rispetto a quelli delle altre arti. La sua dimensione storica, la sua vita nel presente nel passato e nel futuro si prospetta con modalità diverse, secondo tipi e modelli di ricezione storica diversi, sollecitando una memoria storica diversa.

A questo problema della specificità storica si potrebbe subito tentare di offrire una risposta affermando che la musica è un'arte priva della coscienza della propria storicità, coscienza che acquistò solo in tempi molto recenti. Una riprova di questa ipotetica mancanza di coscienza della propria dimensione storica può emergere dalla constatazione che i primi parziali esperimenti di *Storia della musica* compaiono solo nel XVIII secolo inoltrato. La prima *Storia della musica*, nel senso moderno del termine, è quella di Charles Burney, apparsa tra il 1776 e il 1789 in quattro volumi, scritta dopo un lungo viaggio in Europa per documentarsi adeguatamente. La musica poteva sembrare sino ad allora un'arte priva di coscienza storica e priva quindi del concetto di classicità. Ogni generazione di musicisti prende come modello tutt'al più i propri maestri, ma non si appella mai a un modello di classicità esemplare. Le numerose *querelles*, nella storia della musica, tra antichi e moderni, a volte solo apparentemente parallele a quelle dei letterati, sono sempre dispute tra due generazioni e questo avveniva già ai tempi di Platone e poi con l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova*, con la *prima* e con la *seconda pratica* ai tempi di Monteverdi, con i seguaci di Lulli e di Rameau, con i *buffonisti* e gli *antibuffonisti*, sino ai tempi della disputa tra i seguaci di Liszt e Wagner contro Brahms. Non è un caso che il neoclassicismo nella musica sia nato solo nel nostro secolo sviluppandosi per lo più nel senso di una spregiudicata parodia. Persino la disputa tra Galilei e la *Camerata fiorentina* da una parte e gli antiquati seguaci dei polifonisti dall'altra si è svolta solo apparentemente nel nome di una classicità greca inesistente e sconosciuta. In realtà si compiva una rivoluzione nel nome del nuovo stile monodico e melodrammatico e il presunto modello del classicismo greco era solamente un pretesto per una più efficace legittimazione, invocata un po' artificiosamente a imitazione dei colleghi umanisti letterati, architetti, scultori.

Un caso eloquente di come la musica segua un percorso storico diverso da quello delle altre arti lo offre ad esempio Obrecht, musicista che vive nel periodo più splendido del Rinascimento europeo: le sue grandiose Messe, composte sul finire del secolo XV, ci rimandano alle grandi costruzioni gotiche del secolo precedente più che ai dipinti dei grandi pittori rinascimentali o alle chiese neoclassiche della stessa epoca o ancora ai versi dei poeti coevi. Il Rinascimento nella musica per manifestarsi dovrà attendere l'inizio del secolo XVII, con l'invenzione del melodramma e della monodia accompagnata. Ma il melodramma di Peri e Caccini può ancora ricordarci il Rinascimento o piuttosto l'epoca barocca che si annunciava ormai sulla scena europea? C'è evidentemente uno sfasamento nel cammino storico della musica rispetto a quello delle altre arti che si manifesta in modo evidente nell'esempio sopra riportato.

Indubbiamente nel panorama delle arti, se la musica ha sempre occupato un posto a sé, un po' isolato e discosto dalle altre sorelle maggiori o minori che siano, con un percorso storico diverso, ciò è dovuto in buona parte a questa mancanza di coscienza della propria storicità o forse, si può dir meglio a un diverso concetto della propria storicità. Una causa di questo fenomeno, forse fin troppo enfatizzata, è la vita effimera della musica, sempre legata alla sua esecuzione, alla sua interpretazione e quindi all'attimo, seppur intenso e vitale, che la fa provvisoriamente vivere, ma subito dopo svanire.

La notazione può supplire a questo inconveniente, ma il fatto che solo in tempi recenti si sia perfezionata tanto da poter rappresentare un valido strumento di ricordo storico, un documento sufficiente per una sua trasmissione fedele ai posteri, può costituire un buon motivo per ritenere che probabilmente non erano presenti nel passato

stimoli culturali e storici sufficienti per spingere i musicisti a preoccuparsi troppo del problema della trasmissione delle proprie opere alla posterità.

Esiste forse un'altra causa, a monte della notazione e dello *status* di provvisorietà della musica rispetto alle altre arti, causa più profonda e strutturale: la musica, sino a tempi recentissimi, praticamente sino all'età barocca, ha sempre assolto a una funzione artistica marginale, accompagnamento alla poesia, cioè enfaticizzazione della parola e del discorso poetico, accompagnamento e sottolineatura del testo, ornamento della funzione liturgica, cornice e complemento dell'azione teatrale. Questa secolare marginalità della musica, indubbiamente in parte connessa al suo carattere strutturalmente effimero, ha contribuito non poco al mancato costituirsi sino a tempi recenti di una coscienza storica. E questo fatto ha anche contribuito alla formazione di un altro curioso fenomeno, specifico solo della musica. Da Pitagora sino alla civiltà barocca la musica ha incontrato uno strano destino nella storia della cultura occidentale: da una parte emarginata spesso come arte minore, come esercizio manuale privo d'implicazioni intellettuali, come arte servile, ma dall'altra rivalutata sino ai più alti gradi dello spirito umano nei suoi aspetti non udibili, non tangibili, cioè come pura astrazione, calcolo rispondente alle più segrete armonie cosmiche, filosofia prima, suono come essenza stessa del mondo. Ma la musica in questa accezione non è la musica dei musicisti ma quella puramente pensata; essa è in altre parole la filosofia della musica. Il risultato di questa curiosa frattura è che attraverso i filosofi si può ricostruire una specie di *Storia della musica* limitata alla storia della teoria, del pensiero, dei dibattiti musicali dalla più remota antichità sino ai tempi più recenti. Il *De musica* dello Pseudo Plutarca non è forse un abbozzo di una storia del pensiero musicale nell'antichità greca? E in epoche successive quanti trattati storico-teorici sulla musica in tutti i secoli, dall'antichità sino al Rinascimento e oltre! Trattati storici in cui i protagonisti reali, cioè le opere musicali vere e proprie non compaiono mai o quasi mai, mentre abbondano le disquisizioni sull'essenza della musica, sulle teorie armoniche, sul loro rilievo filosofico. Quindi di fronte a intere biblioteche di trattati sulle teorie musicali, di dibattiti tra i dotti e i filosofi della musica, neanche una *Storia della musica* vera e propria, neanche una cronaca ragionata su come risuonassero i canti che pur venivano fittamente composti ed eseguiti!

La marginalità storica della musica e soprattutto dell'esecuzione musicale trova un puntuale riscontro nella marginalità sociale del musicista e dell'esecutore. Chi fa musica era denominato ancora da Guido d'Arezzo intorno all'anno mille una «bestia»; comunque sino al Rinascimento inoltrato il musicista non gode certo di una considerazione sociale neppure paragonabile a quella dei suoi colleghi poeti, pittori o architetti la cui funzione sociale era esaltata sin dalla più remota antichità. Neppure è riconosciuta una funzione sociale elevata al cantore di re, di principi o di papi; tale funzione semmai era riconosciuta al poeta e non al musicista che ne musicava i testi e tantomeno all'esecutore. D'altra parte è sintomatico che la situazione di dipendenza sociale al livello di servitore di corte o di palazzo si sia protratta sino ai tempi di Mozart e di Haydn, i primi ribelli a tale umiliante mestiere. Vale per tutti il famoso dipinto che ritrae Haydn ancora nella livrea di servitore della casa Esterházy.

Alla condizione servile del musicista, alla totale mancanza di considerazione sociale della sua figura e della sua funzione, tenuto al più come giullare di corte, fa riscontro la frattura secolare tra musica e cultura di cui tanto si parla da molto tempo. Se la musica per certi suoi aspetti esoterici, matematici, teorici, che non hanno però almeno in apparenza nulla a che vedere con la sua corporeità fisica, ha sempre interessato i filosofi, peraltro come musica vera e propria dovrà attendere praticamente sino al Barocco o all'Illuminismo per trovare cittadinanza nel mondo dei dotti, nel mondo della cultura e quindi nel mondo della storia delle arti. Il musicista per secoli è stato escluso e si è

autoescluso dal flusso della cultura, della cultura scritta e tramandata, e ciò non è certo stato privo di conseguenze per la vita stessa della musica. Affidata a una vita effimera che il più delle volte non andava al di là della prima esecuzione, la musica si è rifugiata in una tradizione di gran lunga più chiusa e separata rispetto alle altre arti.

Questa situazione a partire dal Settecento si è andata lentamente modificando sino ai nostri giorni ma se ne ritrovano ancora abbondanti tracce nella mentalità di molti musicisti ed esecutori e nello spirito corporativo, di casta, da cui erano e forse sono ancora dominati i conservatori di musica. Pertanto tale situazione ha dominato in passato per molti secoli producendo una mentalità che ha avuto profonde conseguenze sul destino storico della musica. Musicisti e interpreti hanno convalidato la dimensione effimera della loro opera; hanno accettato l'ottica di scarso confronto con la prospettiva storica, sia quella rivolta al passato sia quella rivolta al futuro; perciò non si è mai creata sino ad epoca recente una tradizione interpretativa in senso critico e tanto meno esecutiva nei confronti della musica. Si pensi a ciò che hanno rappresentato l'*Iliade* e l'*Odissea* nella storia greca, l'*Eneide* nel mondo romano e poi nel mondo medievale, o al peso nella civiltà occidentale di opere come la *Divina Commedia* e, per uscire dall'esemplarità delle grandi opere, basta pensare alla rilevanza storica di certi stili, come la statuaria classica e poi ellenistica, l'architettura romanica o quella gotica, per cogliere immediatamente la distanza che corre tra la condizione della musica e quella delle altre arti. Di conseguenza è assai problematico oggi, anche se in tempi recenti la musica ha acquistato una coscienza storica assai simile, anche se non identica, a quella delle altre arti, stabilire dei nessi di natura storico-culturale tra lo sviluppo della musica e quello delle altre arti, creando parallelismi spesso artificiosi e fittizi. Lo storico oggi deve prendere atto di questa condizione che non deve essere presa a modello di uno *status* di negatività della musica a fronte di un modello di positività e di corretta trasmissione storica delle altre arti.

Si è accennato alla specificità della storia della musica, e, come tratto saliente di questa specificità, alla mancanza per molti secoli di una coscienza della propria storicità e quindi della propria classicità, sul modello delle altre arti, ma ciò non significa non avere relazione con la storia, o con il proprio tempo, ma avere una diversa relazione con la storia.

Lo storico che oggi studia e insegna la musica dei secoli passati deve anzitutto penetrare nei meccanismi culturali che hanno costituito le vie attraverso cui la musica è passata per trasmettersi alla posterità: non attraverso i monumenti, non attraverso i documenti d'archivio, non attraverso la formazione di una tradizione interpretativa ed esecutiva, ma forse piuttosto con quei più inafferrabili canali che sono quelli della cultura orale. Ovvio ripetere che questo discorso vale soprattutto per un passato anteriore al XVI secolo, ma non vorremmo con ciò pensare di limitare la *Storia della musica* a quattro secoli di musica occidentale!

Si è ipotizzato una storia della musica separata dalle storie delle altre arti, o comunque con un percorso nella storia dotato di una sua autonomia. La storia della letteratura, e a maggior ragione quella della pittura e dell'architettura, hanno avuto canali di trasmissione storica più coerenti, più accademici, più aulici, più indipendenti quindi da apporti di tipo extra-colto, provenienti dalle culture popolari o cosiddette subalterne. La musica pur all'interno di una sua tradizione, all'interno del suo mondo di suoni quindi, ha saputo travasare e trasporre con una dinamica molto maggiore i suoi valori, i suoi stili e stilemi, le proprie invenzioni dal mondo della musica dotta a quello della musica popolare, e viceversa, dalla tradizione orale a quella accademica. Così come si è verificata una maggiore mobilità verticale nel mondo musicale – è inutile qui dilungarsi in esempi che possono essere infiniti – vi è anche una curiosa e insolita mobilità oriz-

zontale: perciò mobilità nel tempo, lungo i secoli, e mobilità nello spazio, mobilità geografica da un paese all'altro, sì da generare un tipo di percorso storico diverso da quello che è assurto a modello universale per le altre arti. Dunque non fiume dall'andamento quasi regolare, con pochi affluenti, che procede portando sempre a valle tutto ciò che sta a monte, inglobando ogni elemento impreveduto nell'alveo centrale e maestro della propria incontrastata corrente. La musica non procede in questo modo: antichissimi stilemi continuano a vivere e ritrovano continuamente nuova e fresca vita e ciò avviene non solo nei canti popolari in cui la distanza di dieci e più secoli viene annullata come per incanto. Modi gregoriani sono sopravvissuti non per intellettualismi neoclassici ma per un processo di memoria storica che non ha confronti nelle altre arti. Così stilemi popolari di altri paesi e di altri tempi, antichi o antichissimi, dall'Oriente e dall'estremo Oriente, hanno trovato nuova vita in tutt'altri contesti storici; canti, modi e accenti del Nord trasportati disinvoltamente nel Sud e viceversa. Quanti elementi della tradizione popolare e orale trapiantati in quella colta e quanti modi della musica colta diventati patrimonio popolare!

La trasmissione della musica da una parte sembra richiedere il massimo di specializzazione, di dottrina, di scuola; dall'altra, di fatto, non si può non riconoscere che forse grazie al suo appello a profonde radici istintive, a conoscenze più immediate e meno mediate, alla sua facile memorizzazione, essa si comunica, si spande, si tramanda, si trasmette da un popolo all'altro, travalicando spesso barriere e confini politici e geografici con un'agilità e una dinamicità sconosciuta alle altre arti. Il canto sinagogale ebraico ha probabilmente influenzato il canto gregoriano più della musica greca o romana, le canzoni popolari del Quattro e del Cinquecento o le feste popolari teatrali dei paesi e dei villaggi hanno influenzato l'aulico melodramma barocco più delle tragedie di Eschilo, di Sofocle o di Euripide. Inutile continuare negli esempi ed ognuno di noi può formularne a decine. Resta ancora da ricordare, in tempi ben più recenti, l'impatto della musica popolare slava su musicisti quali Dvořák, Musorgskij, Mahler, Janáček, Bartók ecc.

Ma allora cosa concludere? Che la musica è un eterno presente, che è la dimostrazione vivente di questo immenso caleidoscopico cocktail storico, dove tutto è possibile, dove tutto è permesso? Per nulla. Si tratta di riconoscere piuttosto alla musica un diverso modello di storicità, un diverso modello di coscienza della propria storicità e di conseguenza un diverso modello di memoria storica. La storia in genere la si studia sui libri, negli archivi, nelle biblioteche. Ma la si può anche studiare e vivere in altro modo. La musica forse ha offerto, soprattutto per quanto riguarda il passato, un modello inedito di come si può anche vivere e tramandare la storia, la propria storia: si tratta di un modello né migliore né peggiore del modello umanistico e storicistico, ma di un modello indubbiamente diverso.

La musica dunque non manca di storia, non manca di coscienza storica né di storicità; si può forse concludere affermando che la musica ha una sua storicità che le deriva da un modo diverso di vivere la storia, d'inserirsi in essa e di entrare in relazione con le altre arti e con la civiltà. Preso atto dunque di questo percorso storico così peculiare, così autonomo rispetto alle altre arti e in particolare rispetto alla letteratura, di queste sfasature macroscopiche, di questo suo procedere a zig zag sia nel tempo che nello spazio, ci si può chiedere a buon diritto come ha potuto fondersi, allearsi, crescere, camminare per tanti secoli accanto e insieme alla poesia, al teatro e in genere a una letteratura spesso scritta proprio al fine di fornire un materiale al musicista. Non si potrebbe ipotizzare una specie di originaria alleanza e forse di una qualche complicità tra poeta e musicista, come già aveva immaginato Rousseau? Non ci potrebbe essere un mutuo sostegno tra parola e suono per cui la dubbia e problematica semanticità della musica

può trovare aiuto nella semanticità della parola, mentre la debole musicalità della parola potrebbe nutrirsi della piena melodicità della musica? Può essere un'ipotesi valida e può inoltre spiegare perché musica e parola per secoli hanno cooperato. Ma ciò non toglie che spesso la parola ha perso, nel suo percorso storico, la musica che l'accompagnava mentre altre volte invece è sopravvissuta la melodia la quale si è resa autonoma o si è unita ad altri versi poetici in un nuovo e diverso cammino storico. L'intreccio storico tra musica e letteratura è davvero problematico, una storia intricata in cui ognuna delle due arti segue un suo percorso: nei rispettivi cammini gli incontri sono stati però frequenti e intensi, dimostrando così che pur nella loro profonda diversità i due linguaggi espressivi rivelano forse anche una qualche segreta affinità.

ESTETICI MINORI DEL SUBLIME NEL XVIII SECOLO BRITANNICO

Andrea Gatti

Nell'interesse saliente degli ultimi anni in Italia per il tema del sublime Luigi Russo ha una parte tutt'altro che marginale. Tema fra i suoi prediletti, il sublime ha visto, grazie alla sua attività di autore, editore e organizzatore di seminari e incontri, una notevole espansione in termini di reviviscenza e diffusione. Alla sua promozione e cura – presso la casa editrice Aesthetica di Palermo, da lui fondata e diretta – si deve il prezioso aggiornamento e accesso a fonti e studi critici sul tema, così come la fortunata edizione di classici quali *Il Sublime* dello Ps. Longino (a cura di G. Lombardo, postfazione di H. Bloom, 1987) e *l'Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Edmund Burke (a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, 1985), giunti rispettivamente alla terza e decima ristampa. Per cura di Russo – che vi contribuiva con un saggio informatissimo e «trasversale», «Dal bello al Sublime» (pp. 149-159) – è uscito nel 1987 il volume collettaneo *Da Longino a Longino: i luoghi del Sublime*, nel quale si raccolgono i contributi di alcuni dei maggiori esponenti dell'estetica italiana intorno ad aspetti e declinazioni del sublime, fra storia e teoresi del concetto. Nella collana «Aesthetica Preprint» Russo ha fatto uscire nel 1993 *Sublime antico e moderno: una bibliografia*, affidato alla cura di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro; e nel 2002 la Società Italiana di Estetica, sotto la sua presidenza, assegnava il «Premio Morpurgo Tagliabue» a Baldine Saint Girons e al suo libro *Fiat Lux. Una filosofia del Sublime* (1993), apparso l'anno successivo per i tipi di Aesthetica nella traduzione di Carmelo Calì e Rita Messori. Insieme ad altre operazioni editoriali sul tema del sublime¹, si devono a Russo il bel seminario sul tema *E la luce fu. Il sublime alla vigilia del futuro*, organizzato nel 2003 a Capo d'Orlando (ME), presso la Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella; e il convegno internazionale *Sublime tra antico e moderno: fortuna di un testo e di un'idea* tenutosi a Roma nel settembre 2006 sotto gli auspici, fra gli altri, della Società Italiana di Estetica, del quale Russo ha presieduto la tavola rotonda conclusiva.

A fronte di un'attività così ampia e intensa, questo saggio non ha altra pretesa che offrire minimi *parerga* al tema, concentrandosi – lontano da ambizioni di completezza ed esaustività – su un ambito e una cronologia più circoscritti, il XVIII secolo britannico, e su una ristretta scelta, dal valore solo esemplare, di autori qui definiti «estetici minori»² in riferimento esclusivo alla loro più rarefatta presenza nella letteratura critica sul sublime, non certo al valore del loro contributo teorico al tema, che anzi si vorrebbe qui consegnare a una riconsiderazione più circostanziata ed equanime.

L'indagine sugli estetici minori del Settecento britannico sollecita il riesame di elementi tradizionalmente accolti come distintivi del sublime, costringendo a enfatizzarne,

¹ A fianco delle quali dovranno qui ricordarsi almeno il saggio di F.T. Vischer, *Il sublime e il comico* (2000), curato da Elena Tavani, e lo studio critico di Giovanna Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso* (2007, Aesthetica Preprint, 81).

² La definizione è calcata su quella che ne diede Giorgio Tonelli in un fortunato saggio del 1954: «Estetici minori britannici del Settecento», *Giornale critico della filosofia italiana*, LV, 1954, pp. 27-55 e 199-214.

o ridurne, volta a volta la rilevanza e a verificarne l'effettiva primogenitura. In particolare, nel prendere atto dell'oscillazione fra ragione e sentimento che caratterizza l'estetica inglese del Settecento, s'è ravvisata la necessità, fra le altre, di dar voce a quegli autori che del sublime hanno mostrato la natura anche intellettuale: nell'idea che simile atteggiamento sia in fondo consentaneo al pragmatismo e allo *spiritus* analitico britannico, e in tutto conforme alla più generale tendenza degli estetici dell'empirismo a ricondurre il mistero estetico entro i limiti della ragione, a rinvenire una regola del piacere estetico fors'anche soggettiva, ma non capricciosa né discrezionale.

Anche nel caso degli estetici minori, una disamina del sublime in età moderna prende necessariamente le mosse da Longino, la cui rinascita in Inghilterra si genera per vie note e ampiamente cartografate³, spesso accompagnate dalla giusta precisazione che il dettato longiniano subisce variazioni e innovazioni che si cristallizzano in definitiva intorno a un'autonomizzazione ontologica e categoriale del sublime. Nel XVIII secolo britannico Longino è di fatto ripreso in modo tutt'altro che acritico: molte indagini prendono spesso l'abbrivo dai limiti, non meno che dai meriti, del *Peri hypsous*; e molti autori, maggiori e minori, assegnano non di rado all'opera un primato storico più che teorico.

A influenzare considerevolmente la riflessione sul sublime nel Settecento inglese sono inoltre, a partire dal primo decennio, Joseph Addison (1672-1719) e Lord Shaftesbury (1671-1713). Entro una cornice teorica informata alle suggestioni dei più recenti assunti empiristici di matrice lockeana, Addison appronta nei *Piaceri dell'immaginazione* (1712) una psicologia del piacere estetico che si determina in presenza del grande (*Great*), dell'insolito (*Uncommon*) e del bello (*Beautiful*)⁴. E se alla struttura metodologica della trattazione addisoniana spesso s'ispira il fronte razionalista e più analitico della riflessione britannica sul sublime, il *côté* opposto, quello sentimentale, trae nuova ispirazione, oltre che dalle correnti tradizionali del *furor poetico*, dai più o meno coevi *Moralisti* di Lord Shaftesbury (1709), dove per voce del protagonista Teocle si celebrano le «parti buie e imperfette della mappa terrestre» in un rapito ed entusiastico canto pastorale che converte alla causa della religione naturale e dell'ottimismo metafisico anche l'altro personaggio del dialogo, lo scettico Filocle: «Il trasporto dei poeti, il sublime degli oratori, il rapimento dei musicisti [...], tutto è puro entusiasmo!»⁵.

Prima di loro, un ruolo fondativo nella riflessione sul sublime svolse tuttavia John Dennis (1658-1734), il quale non solo avanzò alcune questioni cruciali in un celebre resoconto del suo attraversamento delle Alpi durante il Grand Tour sul continente intrapreso nel 1688⁶, ma in generale si fece sostenitore di quel sublime «divino» che

³ Per la vicenda di Longino in Inghilterra vedi Monk, S.H., *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento* (1935), tr. it. Marietti, Genova 1991, pp. 17-37 (i. «Longino e la tradizione longiniana in Inghilterra»), e Sertoli, G., «Longino nel Settecento inglese», in Russo, L. (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 103-116, dal quale si risale facilmente alla bibliografia anteriore.

⁴ Addison, J., *I piaceri dell'immaginazione* (1712), a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 55-58.

⁵ Lord Shaftesbury, *I Moralisti* (1709), a cura di A. Gatti, Aesthetica, Palermo 2003, p. 123. Sull'estetica dei *Moralisti* mi permetto di rimandare alla mia Presentazione al volume (pp. 7-30) e a Gatti, A., «Il gentile Platone d'Europa». *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, prefazione di G. Pugliese Carratelli, Campanotto, Udine 2000, pp. 3-23 (i. «Estetica e cosmologia in Shaftesbury»).

⁶ *Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688*, in Dennis, J., *The Critical Works*, II. 1711-1729, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1943, pp. 380-382: «... the Alps are works which she [Nature] seems to have design'd, and executed too in Fury. I am delighted, 'tis true at the prospect of Hills and Valleys, of flowry Meads, and murmuring Streams, but it is a delight that is consistent with Reason, a delight that creates or improves meditation. But transporting Pleasures follow'd

caratterizza la sua poetica e orienta a un tempo la sua critica a Longino: «Debbo confessare di essermi assai stupito, riflettendo, di come sia stato possibile che un grand'uomo come Longino [...] abbia potuto non accorgersi di una cosa così facile, che, cioè, nessun passo [fra quelli da lui citati come esempi di sublime] avrebbe mai contenuto tutti quei segni, o di essi neanche la maggioranza, a meno che non fosse religioso»⁷.

Nell'ambito del sublime artistico Dennis sottomete l'aspetto formale a quello emotivo⁸, ravvisando nel secondo «il marchio caratteristico della poesia» e distinguendo la passione poetica sublime dalle «passioni ordinarie» della vita comune sulla base del fatto che di quest'ultime – diversamente che della prima – s'individuano facilmente le cause (un'offesa scatena l'ira, la visione del dolore suscita pietà ecc.). Eppure, nel capitolo iv della *Critica della Poesia* (*The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704), Dennis finisce per affermare, a dispetto delle premesse, l'idea di una sollecitazione controllata e intenzionale dell'entusiasmo da parte dell'artista, nel deliberato perseguimento dell'educazione morale del pubblico: «La poesia maggiore, dunque, è un'arte con la quale un poeta, giustamente e secondo ragione [*justly and reasonably*], eccita le grandi passioni per dilettere e ammaestrare e per rendere l'umanità migliore e più felice»⁹. La citazione da Orazio («aut prodesse volunt aut delectare poetae...»; *Ep. ad Pisones* [*Ars p.*], v. 333) è interessante per più motivi: da un lato il richiamo all'*istruzione* implica che il legame del sublime poetico con le passioni in Dennis dovrà collocarsi entro un quadro che non ne escluda l'azione coincidente sull'intelletto e il carattere più concretamente didascalico-morale; dall'altro, la ricorrenza nella letteratura estetica settecentesca di un'opera prescrittiva come l'*Ars poetica* – ne richiama ampiamente la lezione, fra gli altri, Richard Blackmore nel suo *Essay on the Nature and Constitution of Epic Poetry*¹⁰ – è ulteriore indice della rilevanza che la normativa stilistica mantiene per i teorici del sublime.

Il mancato chiarimento delle cause del sublime è fra i motivi di critica più ricorrenti nei confronti di Longino. Nelle *Reflections on the Nature and Properties of Language* (1731), Thomas Stackhouse (1677-1752) ammette di avere letto più volte il *Peri hypsous* e di averlo giudicato eccellente, deluso però di non avervi trovato una definizione adeguata di sublime. Molti autori, obietta, vedono in esso qualcosa che rapisce, trasporta ed eleva l'anima accrescendone la nostra concezione; e tuttavia simili espressioni «ren-

the sight of the *Alpes*, and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometimes almost with despair?» (p. 381).

⁷ Dennis, J., *Critica della Poesia* (1704), a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 1994, p. 76. Per una dettagliata bio-bibliografia di Dennis vedi Sertoli, G., Miglietta, G., «Appendice biobibliografica», ivi, pp. 121-127.

⁸ «Now it is very certain that a man in transport, and one that is lifted up with pride and astonished, expresses himself quit with another air, than one who is calm and serene» («Preface» to *Remarks on a Book Entitled Prince Arthur: An Heroick Poem, &c.*, Pr. for S. Heyrick & R. Sare, London 1969, pp. III-VII: p. IV).

⁹ Dennis, J., *Critica della Poesia*, cit., p. 49. Sulla teoria letteraria di Dennis vedi Sertoli, G., «Presentazione», ivi, pp. 7-29; inoltre, Morillo, J., «John Dennis: Enthusiastic Passions, Cultural Memory, and Literary Theory», *Eighteenth-Century Studies*, 34, 2000, pp. 21-41; Delehanty, A.T., «Mapping the Aesthetic Mind: John Dennis and Nicolas Boileau», *Journal of the History of Ideas*, 68, 2007, pp. 233-253.

¹⁰ Così Blackmore nel cap. II («Of the Marvellous») di *An Essay on the Nature and Constitution of Epick-Poetry*, incluso fra gli *Essays Upon Several Subjects*, Pr. for E. Curll & J. Pemberton, London 1716, pp. III-421: «Another thing indispensably required to the constitution of an epic poem is, that the narration be marvellous; and the reason is, that when the poet intends to give delight and convey instruction, as admiration engages attention, so it prepares and opens the mind to admit the force of the poet's sentiments, and receive from them deep impressions» (p. 33). Per una bio-bibliografia di Blackmore, vedi almeno Long, E.H., «Notes on Sir Richard Blackmore», *Modern Language Notes*, 58, 1943, pp. 585-589.

dono perfettamente conto dei suoi meravigliosi effetti [del sublime], ma ne lasciano ancora inesplicita la causa»¹¹. A integrare simile lacuna, Stackhouse propone una propria idea di sublime, indicando in questo «nient'altro che una vivace e perfetta imitazione o della natura, o di ciò che la supera». Stackhouse distingue infatti fra sublime retorico e sublime poetico, specificando che «l'imitazione della natura è il sublime degli oratori, l'imitazione di ciò che supera la natura è il sublime dei poeti; e avrò in seguito occasione di mostrare le ragioni per cui la natura richiede in sé qualcosa di divino e sovrannaturale»¹². Quest'ultima affermazione echeggia l'idea, assai diffusa nel Settecento inglese, che nessuna opera artistica può competere in bellezza e perfezione con la natura, giacché l'una è creazione umana, l'altra divina¹³. Simile posizione doveva suonare assai congeniale all'ecclesiastico Stackhouse, le cui *Reflections* sul linguaggio rappresentano un *unicum* all'interno della sua produzione, per il resto incentrata su questioni esclusivamente teologiche¹⁴. Tuttavia, simile afflato verso il «divino e il sovrannaturale» trova ancora vincoli di ragione là dove lo stesso Stackhouse avverte che per ascendere alle vette poetiche occorre avere «sufficiente buon gusto per non confondere il bombastico o il nonsenso col sublime», e specificando poi che il «buon gusto» da lui raccomandato coincide con la conoscenza dell'apparato normativo dell'*ars eloquendi* francese, «da dove viene la reale grandezza d'espressione»¹⁵.

L'idea che il sublime artistico non possa competere col sublime naturale è avanzata anche da James Beattie (1735-1803) nelle *Illustrations on Sublimity*, incluse fra le *Dissertations Moral and Critical* del 1783, dove ancora si evidenziano fin dall'incipit i limiti di Longino. L'autore lamenta infatti che nel *Peri hypsous* l'energia dello stile superi la profondità del ragionamento, e che lo stesso concetto di *sublime* non vi appaia chiaramente distinto dall'*elegante* o dal *bello*¹⁶. A definirne la natura, Beattie nega in prima istanza che piramidi o laghi artificiali o templi possano competere in magnificenza con montagne, vulcani, cascate ecc. Tuttavia, anche le opere d'arte per Beattie possono in taluni casi ascendere al *vero* sublime: è il caso della musica, quando ottiene l'effetto morale di stimolare

¹¹ *Reflections on the Nature and Properties of Language, &c.*, Pr. for J. Batley, London 1731, pp. 133-140 (xviii. «Of Sublimity or Loftiness»), con la citazione (p. 134). Ove non diversamente indicato, la tr. it. delle fonti è di chi scrive.

¹² Ivi, p. 135.

¹³ È il principio che regge il già menzionato «canto pastorale» nei *Moralisti* di Shaftesbury e si ritrova anche nella famosa *Ode* di Addison pubblicata nel nr. 465 dello *Spectator* (23 agosto 1712: «The spacious firmament on high, | With all the blue ethereal sky, | And spangled heavens, a shining frame, | Their great Original proclaim; | The unwearied sun, from day to day, | Does his Creator's power display, | And publishes to every land, | The work of an Almighty hand»; vv. 1-8). Non diversamente Richard Blackmore in *Creation, a Philosophic Poem* (1715): «... I would th' Eternal from his works assert, | And sing the wonders of creating art» (vv. 11-13). Scrive inoltre Henry Needler (1690-1718) nel saggio *On the Beauty of the Universe*, pubblicato nel 1724: «There is nothing that affords a more sensible Proof both of the Existence and Goodness of God, than the Beauty of the Universe...» (in *The Works*, J. Watts, London 1725³, pp. 63-76: p. 63). L'influenza di Shaftesbury su Needler (che trae un'ampia citazione dai *Moralisti* a p. 65, n. ** [sic]), è stata oggetto di una nutrita serie di studi dei quali dà conto, in via sintetica, Aldridge, A.O., «Henry Needler's Knowledge of Shaftesbury», *Modern Language Notes*, 62, 1947, pp. 264-267. Invece, per un resoconto della breve e sfortunata vita di Needler, vedi la «Preface» di William Duncombe alla terza edizione dei *Works* qui menzionata (pp. i-xi).

¹⁴ Su Stackhouse vedi almeno W. P[rideaux] C[ourtney], ad n., in *Dictionary of National Biography*, xviii (1959-1960), pp. 850b-851b.

¹⁵ Stackhouse, *Reflections*, cit., p. 140.

¹⁶ «Illustrations on Sublimity», in *Dissertations Moral and Critical*, Hopkins & Earle, Philadelphia 1809, iii, pp. 165-246: p. 168: «He is an author, not more remarkable for accuracy of judgment, than for the energy of his style, and a peculiar boldness and elevation of thought».

devozione o coraggio; dell'architettura, se grandiosa e perfettamente proporzionata; della pittura, quando coglie il giusto mezzo fra imitazione e immaginazione, realtà e capriccio. E soprattutto della poesia, quando innalza la mente con sentimenti così felicemente concepiti ed espressi da eccitare i nostri affetti e animarci con l'amore per la virtù e l'onore; quando restituisce vividamente l'idea della grandezza in arte o in natura; quando senza eccessiva pompa di immagini o parole infonde orrore grazie a una felice scelta di situazioni; quando descrive in modo vivace gli effetti visibili di qualcuna di quelle passioni che elevano il carattere¹⁷. L'idea di un'eccellenza artistica che attiene meno alla potenza dell'ispirazione che al controllo formale della sua espressione traluce in tutti gli esempi particolari avanzati da Beattie, così che il sublime poetico sembra ancora attenere non marginalmente al magistero stilistico e alla buona esecuzione: «Parole ben scelte e la loro elegante disposizione son giustamente riconosciute da Longino tra le fonti del sublime»¹⁸ – il cui mancato conseguimento è fatto poi dipendere non dalla mediocre qualità dell'ispirazione o del sentimento espresso, bensì dalla trasgressione di regole formali: descrizioni troppo minute e verbosità eccessiva, sproporzionata amplificazione della grandezza, inserimento di parole e circostanze volgari, e così via¹⁹.

L'eco è ancora quella di Addison: va tuttavia osservato che se la ripresa più o meno incondizionata dei *Piaceri dell'immaginazione* segna la riflessione estetica nella prima metà del secolo, nella seconda essa cede il posto a un atteggiamento di revisione critica, che trova una delle sue più peculiari e interessanti espressioni nella preminenza accordata all'*uncommon* fra le cause del sublime. A testimoniare questa svolta è fra gli altri Joseph Priestley (1733-1804), ecclesiastico, teologo, chimico e critico letterario, autore di *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (1777), in cui si raccolgono le lezioni da lui tenute presso l'Accademia di Warrington nel 1762 come docente di *Languages and Belles Lettres*²⁰. Nel riprendere la teoria addisoniana secondo cui i piaceri dell'immaginazione sarebbero sollecitati da tutto ciò che è grande, nuovo, bello, egli ne intravede nondimeno i limiti e, operando una sorta di rasoio di Occam, evidenzia come, da un punto di vista psicologico, la grandezza produce un'impressione sublime non in sé, ma solo in quanto partecipa della novità, facendo così apparire pleonastica la distinzione di Addison. «I grandi oggetti ci piacciono per la stessa ragione degli oggetti nuovi, ossia per l'attività che procurano alle nostre facoltà»²¹, osserva inizialmente Priestley, aggiungendo che l'ampliarsi della mente per concepire oggetti grandi determinerebbe uno sforzo dell'immaginazione cui si accompagna una percezione della potenza e dell'estensione delle nostre facoltà. Ribadito a sua volta il carattere relativo di ogni grandezza, Priestley osserva che l'impressione di estensione di un oggetto è amplificata dal confronto con altri oggetti di proporzioni più ridotte: il che gli suggerisce l'idea che per ottenere il massimo stupore sia dunque necessario che il grande si alterni al mediocre,

¹⁷ Ivi, pp. 192-202.

¹⁸ Ivi, p. 220.

¹⁹ Ivi, pp. 220-243.

²⁰ La Warrington Academy, attiva dal 1756 al 1782 e gestita da Dissenzienti, aveva una prevalente impostazione scientifica ed era considerata al tempo una delle scuole più importanti d'Inghilterra. In proposito: Bright, H.A., *A Historical Sketch of Warrington Academy*, T. Brakell, Liverpool 1859; O'Brien, P., *Warrington Academy, 1757-86: Its Predecessors and Successors*, Owl Books, Wigan 1989; White, D.E., *Early Romanticism and Religious Dissent*, University Press, Cambridge 2006, pp. 17-33 (1. «'True Principles of Religion and Liberty': Liberal Dissent and the Warrington Academy»).

²¹ Priestley, J., *A Course of Lectures on Oratory and Criticism*, Pr. by W. Hallhead, Dublin 1781, pp. 181-195 (Lecture xx. «Of the Sublime»), p. 181. Non a caso nella *Lecture* precedente (xix. «Of Novelty», pp. 174-180), Priestley riconosce nella *novità* una delle principali fonti di piacere, proprio per la sua capacità di procurare esercizio alle facoltà mentali (ivi, p. 178).

al fine di istituire nello spettatore quella comparazione grazie alla quale il sublime grandioso risulterà da «una sorta di retrospettiva segreta a idee e stati mentali precedenti»²². L'intuizione di Priestley è che ogni grandezza colpisce l'immaginazione nel momento in cui rappresenta una novità rispetto a uno stato proporzionale consueto – naturale o artificialmente creato dall'artista; ove manchi questa condizione, il grande è destinato a perdere ogni influsso sulla mente che lo contempla: «Ogni volta che un oggetto, per quanto grande, diventa familiare alla mente, e non è più accompagnato dal confronto con altri oggetti, il sublime svanisce»²³.

Di fatto, ascrivere il sublime alla novità equivale a rinvenirne dopotutto un fondamento empirico, essendo sempre possibile il confronto fra esperienze insolite e ordinarie, e potendosi stabilire su basi non esclusivamente soggettive che un corvo bianco costituisca *di fatto* una novità. Simile tendenza a rinvenire dati empirici al fondo di fenomeni estetici (come la chiave arrugginita al fondo della botte di Sancho)²⁴ si riscontra anche nel profeta del pittoresco Uvedale Price (1747-1829), che nel suo *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful* (1796) ha considerato e avanzato ipotesi riguardo agli aspetti fisiologici dell'esperienza del sublime. Nella parte iv dell'*Enquiry* Burke aveva asserito che il sentimento del sublime non sarebbe in realtà che l'effetto di una contrazione di quelle fibre nervose che il bello invece contribuirebbe a rilassare²⁵; stranamente questo punto – fra i più originali dell'analisi di Burke e fra i più conformi all'afflato epistemologico settecentesco – non ha in effetti esercitato eccessiva influenza sul pensiero coevo, ma solo polemiche estemporanee, sollevando le proteste di quanti obiettavano che *qualunque* tipo di piacere è dato dalla sollecitazione delle fibre, mai dal rilassamento. Prendendo posizione a fianco di Burke, Price ne difende invece la teoria in un'ampia nota a pie' di pagina del suo *Essay*, distinguendo fra piacere del pittoresco e del sublime come esiti di differenti sollecitazioni fisiche: mentre in un caldo giorno di sole, scrive Price, fra le più tenere bellezze della natura e le brezze primaverili «siamo restii a muoverci, perfino a pensare, e desideriamo solo sentire e godere», al contrario nel caso del sublime «l'attività del corpo tien dietro a quella della mente, e con ansia scala qualunque promontorio roccioso, ogni nuovo recesso»²⁶.

Oltre a rivelare moti eccentrici rispetto alle correnti maggiori del sublime, l'esame dei trattatisti minori dell'estetica inglese settecentesca favorisce anche il rinvenimento d'idee di cui gli autori «maggiori» offrono il dettato certo più compiuto, definito e sistematico, ma non sempre e non necessariamente più originale o inedito. Già nel 1749, nelle *Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations*, David Hartley (1705-1757) esponeva uno dei motivi più fortunati dell'*Enquiry* di Burke (possessore, di fatto, della prima edizione dell'opera)²⁷: quello relativo alla contemplazione del terribile sen-

²² Ivi, p. 181.

²³ *Ibid.*

²⁴ Hume, D., *La regola del gusto* (1757), tr. it. Pratiche, Parma 1994, pp. 39-62: p. 47 sg.

²⁵ Vedi la parte iv dell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., pp. 141-166.

²⁶ *An Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*, &c, Pr. for J. Robson, London 1796, p. 104, n. ** (sic). Su Price vedi almeno il recente Watkins, Ch., Cowell, B., *Uvedale Price (1747-1829). Decoding the Picturesque*, Boydell Press, Woodbridge 2012, dal quale si risale facilmente alla bibliografia anteriore (pp. 244-251).

²⁷ La massima influenza dell'opera si registra nella seconda metà del XVIII secolo, ma ad essa si rifanno ancora autori romantici come Samuel T. Coleridge e William Wordsworth. Riguardo a Coleridge: Fairchild, H.N., «Hartley, Pistorius, and Coleridge», *PMLA*, 62, 1947, pp. 1010-1021; Knox-Shaw, P., «Coleridge, Hartley, and 'The Nightingale'», *Review of English Studies*, 62, n.s., 255, 2011, pp. 433-440. Invece su Wordsworth e Hartley: Hayden, J., «Wordsworth, Hartley, and the Revisionists»,

za diretto coinvolgimento. Esemplata sull'impianto geometrico spinoziano e scandita in capitoli e «proposizioni» (*propositions*), l'opera di Hartley dedica una sezione (IV 1) a «piaceri e dolori dell'immaginazione», nella quale son poste a fondamento dell'esperienza estetica quelle stesse teorie associazionistiche che governano per Hartley i processi cognitivi²⁸ – modulate a loro volta su un sostrato che coniuga un portato empiristico di matrice lockeana al sensismo di Condillac; l'anticipazione burkeana si ravvisa là dove l'autore, a proposito di paesaggi caratterizzati da elementi tradizionalmente legati al sublime quali voragini, cataratte, montagne innevate, osserva che «le idee nascenti di paura e orrore possono enfatizzare e animare le altre idee e a gradi trasformarsi in piacere, suggerendo la sicurezza dal dolore»²⁹. Non diversamente, in Hugh Blair (1718-1800) è una prima formulazione della teoria, resa poi celebre da William Wordsworth nella «Preface» alle *Lyrical Ballads* del 1802³⁰, che il sublime poetico debba ricercarsi non alla fine, bensì all'inizio della storia della cultura, in quell'età aurorale in cui la fantasia dell'uomo, non condizionata o imbrigliata da canoni e norme, osservava ed esprimeva il mondo in maniera libera, vigorosa e spontanea. Per Blair la poesia sublime sorse prima del linguaggio ordinario, quando ancora non aveva avuto luogo quell'avanzamento dell'intelletto rispetto all'immaginazione determinato dall'esercizio costante del primo nella scoperta delle cause che consentono il potere sulla natura. Tuttavia, il processo di decostruzione degli ideali evolutivi culturali di Blair tradisce a ben guardare un fondo razionalista giacché porta alla conseguenza logica che se l'alba della conoscenza è inesorabilmente trascorsa e lo stato poetico originario non può più darsi per natura, allora esso non può essere recuperato che per cultura³¹.

Negli ultimi decenni del XVIII secolo la riflessione su caratteri ed effetti emotivi e passionali del sublime coinvolge la maggioranza degli artisti e dei filosofi: ad altri di stabilire se si possa o debba individuare in Burke il *terminus post quem* di quell'evoluzione o se la sua opera si sia limitata a catalizzare un processo che, non è illecito supporre, si sarebbe verificato comunque, visto l'illanguidirsi di correnti artistiche (neoclassicismo) e di pensiero (illuminismo) ormai poco congeniali ai fremiti preromantici e rivoluzionari dello spirito europeo di fine secolo. Certo è che un'identica ascesa del sublime come soggetto rappresentazionale si registra nella pratica artistica tardo-settecentesca, presso la quale il sublime va conquistando importanti province del territorio letterario e figurativo anche nel segno e sotto l'egida della teorizzazione di Burke. I teorici dell'arte e dell'estetica che scrivono nella seconda metà del secolo si muovono in pieno revival gotico, e all'interno di un *milieu* culturale nel quale artisti eccentrici e inquieti come

Studies in Philology, 81, 1984, pp. 94-118; e Pearsall, R.B., «Wordsworth Reworks His Hartley», *Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 24, 1970, pp. 75-83.

²⁸ Hartley, D., *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations*, I 4, 1 (1749), Pr. by S. Richardson, London 1749, p. 418. Sull'estetica di Hartley vedi Marsh, R., «Mechanism and Prescription in David Hartley's Theory of Poetry», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17, 1959, pp. 473-485; Oberg, B.B., «David Hartley and the Association of Ideas», *Journal of the History of Ideas*, 37, 1976, pp. 441-454. Una sintesi divulgativa, e piuttosto libera, dell'opera di Hartley fu approntata da Priestley nel 1775; ne dà conto Hatch, R.B., «Joseph Priestley: An Addition to Hartley's Observations», *Journal of the History of Ideas*, 36, 1975, pp. 548-550.

²⁹ «If there be a Precipice, a Cataract, a Mountain of Snow, &c. in one Part of the Scene, the nascent Ideas of Fear and Horror magnify and enliven all the other Ideas, and by degrees pass into Pleasures, by suggesting the Security from Pain» (ivi, p. 419: corsivo mio).

³⁰ Vedi in proposito il mio «*Et in Britannia Plato*». *Studi sull'estetica del platonismo inglese*, Clueb, Bologna 2001, pp. 131-156 (3. «La 'rivolta anticlassica' nell'estetica inglese tardo-settecentesca»): pp. 149-152.

³¹ Blair, H., *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, Pr. for T. Becket & P.A. De Hondt, London 1763, pp. 2 sg.

Heinrich Füssli, William Blake, Alexander Runciman, James Barry convivono al fianco degli apollinei e accademici Joshua Reynolds, Benjamin West, John Flaxman e Josiah Wedgwood; al domestico romanzo borghese di Samuel Richardson e Oliver Goldsmith si affiancano le atmosfere torbide e perturbanti dei racconti di William Beckford e Horace Walpole, ai poeti laghisti si affiancano quelli cimiteriali. Specie in ambito protoromantico gran parte degli interventi sul sublime insistono sugli aspetti sentimentali e soggettivi della sua contemplazione, ma importava in questa sede ricordare la compresenza di autori che ammettono per quella contemplazione una mediazione intellettuale. Anche se uno dei protagonisti dell'illuminismo inglese, il sociologo *d'antan* Adam Ferguson (1723-1816) nel suo *Essay on the History of Civil Society* (1767) supera salomonicamente il contrasto fra natura e cultura, o fra natura e arte, affermando che in fondo è la natura a dare all'uomo la tendenza all'artificio: «Art itself is natural to man»³².

³² Ferguson, A., *Essay on the History of Civil Society*, Pr. for A. Millar *et al.*, London 1768², p. 9. Su Ferguson: Kettler, P.D., *Adam Ferguson: His Social and Political Thought* (1965), Transaction Publishers, New Brunswick 2005²; Allan, D., *Adam Ferguson*, AHRC Centre for Irish and Scottish Studies, University of Aberdeen, Aberdeen 2006; Hill, L., *The Passionate Society: The Social, Political and Moral Thought of Adam Ferguson*, Springer, Dordrecht 2006; Heath, E., Merolle, V. (a cura di), *Adam Ferguson: History, Progress and Human Nature*, Pickering & Chatto, London 2008, e *Adam Ferguson: Philosophy, Politics and Society*, Pickering & Chatto, London 2009.

ESTETIZZAZIONE DELL'ECONOMIA

Daniele Goldoni

Schwer kontrollierbare Anwendung

... forse non saranno inutili queste considerazioni per la lotta di classe... «dopo la lotta di classe». Esse criticano un certo numero di concetti tradizionali quali il concetto di creatività... concetto la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso estetico della dimensione economica... (*détournement*).

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹ Walter Benjamin distingue fra due usi alternativi del nuovo mezzo cinematografico: l'«estetizzazione della politica», praticata allora dal cinema nazista e fascista, o la «politicizzazione dell'arte». Sia con la prima che con la seconda espressione il testo indica un particolare uso delle potenzialità del nuovo (allora) mezzo: la macchina da presa. Nel testo vi sono diverse considerazioni sul potere della macchina da presa di portare nuova attenzione all'abituale, al dettaglio, di alternare velocemente immagini diverse, di far sperimentare il movimento, di offrire una percezione «distratta»...; l'ultima nota alla quinta stesura attribuisce alla macchina da presa una speciale efficacia nel restituire riprese dall'alto o/e di masse². Tutto ciò spiegherebbe perché proprio questo *medium* abbia potuto assumere una funzione decisiva nell'epoca della «riproducibilità tecnica», ma solo in parte: infatti il carattere «tecnico» della riproduzione contiene almeno altri due caratteri. Uno consiste nel fatto che questo tipo di riproducibilità non avviene in un secondo momento rispetto alla produzione, ma è iscritto fin dall'inizio in essa. È un carattere del prodotto industriale, e così «riproducibilità tecnica» significa anche che si tratta di produzione industriale. C'è un ulteriore carattere, implicito in quest'ultimo: le opere che nascono nell'ambito della riproducibilità tecnica sono prodotte dai lavoratori dell'industria. Qui si innesta il ragionamento che Benjamin mutua da Marx, modificandolo e adattandolo all'epoca industriale avanzata e a caratteri sociali e politici dell'Europa fra

¹ Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fünfte Fassung, in *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*, Band 16, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 207-250. È un saggio tanto citato quanto ancora poco letto e incredibilmente frainteso, come in questo caso: «Di fatto per decenni si è sempre considerata, seguendo Benjamin, la riproducibilità come un fattore negativo, mentre gli artisti si sono sempre battuti per la sua affermazione e Duchamp ne è stato il paladino, sia concreto che critico»: parole di Germano Celant nell'intervista di Marco Enrico Giacomelli sulla mostra della Fondazione Prada *The Small Utopia* curata dallo stesso Celant, Venezia, Ca' Corner della Regina, pubblicata in <http://www.artribune.com/2012/07>.

² «La rivoluzione della tecnica antecede», in quanto frattura dello sviluppo, tanto il nuovo contenuto quanto la nuova forma di un'arte: Benjamin, W., «Replica a Oscar A.H. Schmitz», in Id., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 262-264. «Antecede» significa che dà nuove possibilità (e alternative), non che determina univocamente.

le due guerre. Implicito del testo è che in Occidente i lavoratori sono uniformati dalla somiglianza di attività, luoghi di lavoro e abitativi, stili di vita, rappresentazione dei propri diritti politici. È questo intreccio di fattori oggettivi e soggettivi a costituire l'esistenza delle «masse». In questo contesto Benjamin corregge il marxismo dominante. Le masse producono non solo le condizioni necessarie alla riproduzione della vita, ma anche la rappresentazione di sé, della quale hanno bisogno per conoscere la propria situazione. La produzione dell'immagine umana – che il marxismo riduceva a sovrastruttura – è un terreno di lotta di classe. Perciò – dice Benjamin – le masse hanno il *diritto* di «avvicinarsi» a se stesse, di vedere il proprio corpo sociale: così come il chirurgo vede che cosa c'è dentro il corpo umano; o anche come, in una analisi riuscita, si riconosce qualcosa di sé che restava inconscio – forse anche grazie all'allentamento delle resistenze della coscienza nella ricezione «distratta». Le masse possono imparare a usare i nuovi mezzi, così come già hanno iniziato a fare i lettori dei giornali con le lettere al direttore: uomini comuni diventano *come tali* comparse e attori non professionisti...³ Le parole di quel testo vanno integrate dall'osservazione che in un mondo senza sogno non si perde l'«arte dello sguardo» se l'oppresso guarda l'oppressore:

Da questo sguardo ogni lontananza è cancellata; è lo sguardo di chi si è svegliato da ogni sogno, della notte come del giorno. Tale disposizione dello sguardo può in determinate circostanze emergere in forma di massa. Ciò avviene quando la tensione fra le classi ha superato una certa soglia... Davanti al proletariato al lavoro, coloro che godono i frutti di questo lavoro non osano farsi vedere già da molto tempo...⁴

Il cinema fascista li nascondeva nell'aura ricostruita con l'«estetizzazione» della politica. L'uso di «estetizzazione» implica almeno tre significati. Uno, ricordato nella seconda edizione, è quello della «percezione» (*Wahrnehmung*), «che presso i Greci si chiamava estetica»⁵. L'estetizzazione modifica la percezione delle relazioni politiche. Un secondo significato, non esplicito ma implicito nella potenzialità politica dell'estetizzazione, è la capacità del «gusto» di istituire un giudizio condiviso grazie a un «senso comune» (come nel paragrafo 40 della *Kritik der Urteilskraft*): il cinema fascista persuade mostrando un'organizzazione umana seducente, al di qua delle argomentazioni verbali. La seduzione avviene attraverso un terzo significato dell'«estetico» moderno: la creatività geniale (come nei paragrafi 46 e 47 della *Kritik der Urteilskraft* e nelle sue ricezioni romantiche). La creatività della «guida» appare unica, magica, inspiegabile. Ma, come negli antecedenti teologici, la «massa» e la guida sono in certa misura consustanziali. La guida ha la stessa natura umana della massa, mentre nella massa c'è la medesima potenzialità divina che si manifesta effettivamente nella guida. Così la massa può specchiarsi e riconoscersi nella guida come quella che realizza la sua destinazione. Benjamin smaschera l'ideologia: il complesso di mezzi persuasivi è stato ben calcolato e viene dissimulato in un talento inspiegabile. Innamorate del talento del capo, le masse si innamorano narcisisticamente della propria immagine, loro restituita come potente. È questo il contesto in cui Benjamin mette in guardia verso l'uso di concetti come «creatività», «genialità», «unicità» nell'arte e nella vita politica, e verso l'uso «incontrollato (e per il momento difficilmente controllabile) di questi concetti».

³ Cfr. il riferimento a Vertov e a Ejzenštejn in Benjamin, W., «Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia», in Id., *Aura e choc*, cit. pp. 256-260. Su Vertov cfr. Montani, P., *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007, pp. 88-91.

⁴ Benjamin, W., «Che cos'è l'aura», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 25-26.

⁵ Cfr. Benjamin, W., *Das Kunstwerk...*, cit., Dritte Fassung, p. 138.

Che significa «controllabile»? Chi avrebbe potuto controllare l'uso che i sistemi politici fascisti facevano dei mezzi di comunicazione? Avrebbero dovuto farlo le «masse»... Qui sono la forza e i confini della questione così come Benjamin la impostava. Forza era nel dire che la questione dell'arte (ma anche della politica) cambia anche secondo il cambiamento dei mezzi di produzione e comunicazione: cambia la natura dei giochi, cambiano le mosse possibili. Forza è pensare fuori dal determinismo tecnologico: se è vero che un mezzo (per esempio la macchina da presa) sviluppa sue vocazioni (suoi «messaggi» come ha detto McLuhan) la cosa non è univoca, poiché funziona in un contesto di usi che non è mai solo tecnico, ma anche culturale, etico, politico⁶. La cosa è «dialettica» in quanto mostra l'ambivalenza del nuovo contesto – se così non fosse, Benjamin non potrebbe indicare due possibili usi alternativi del cinema. L'analisi di *Das Kunstwerk* ha diversi punti problematici, di cui forse il maggiore è nel trattarsi dal dire come sia possibile concretamente o un «controllo» (! di massa?) del mezzo. Poiché la situazione del cinema in Russia è già allora non priva di ambiguità, censure, retoriche rivoluzionarie spesso inadeguate alle potenzialità democratiche del nuovo mezzo (Vertov e Ejzenštejn fanno eccezione), difficoltà di comprensione del linguaggio cinematografico da parte delle masse contadine. Benjamin sembra convinto (lo si evince dal suo commento al successo de *La corazzata Potëmkin* a Berlino) che le masse dell'Europa Occidentale siano in certo senso più mature⁷. Questo è il nodo pragmatico, politicamente contestuale piuttosto che «ontologico», che permette di porre nella prospettiva adatta la questione se la tesi sulla scomparsa dell'«aura» con l'avvento della riproducibilità «tecnica» e del cinema – con la sua radicalità da manifesto, perciò facilmente attaccabile in un contesto di contraddittorio filosofico –, se la messa in guardia verso la «creatività» fossero giuste⁸. Erano tesi pratiche, strumenti di lotta politica, e la loro «verità» è stata messa alla dura prova soprattutto delle vicende politiche ed economiche successive. Ma sono capaci di chiedere anche oggi la parola su questo nostro mondo economico-politico.

Creatività ed economia. Un «mantra»

La creatività è direttamente connessa con l'economia nel *Libro verde sulle industrie culturali e creative* pubblicato nell'aprile 2010⁹ che fa parte dell'*Agenda europea per la cultura*, in un orizzonte congruente con le «Strategie di Lisbona»:

Le fabbriche sono progressivamente sostituite da comunità creative, la cui materia prima è la capacità di immaginare, creare e innovare. In questa nuova economia digitale, il valore immateriale determina sempre più il valore materiale, perché i consumatori cercano «esperienze» nuove e arricchenti. La capacità di creare esperienze e reti sociali è ora un fattore di competitività¹⁰.

⁶ Ho discusso la questione del determinismo o meno dei media in Goldoni, D., «Il corpo dei media» in AA.VV., *Ritorno ad Atene*, Carocci, Roma 2012, pp. 521-538.

⁷ Cfr. Benjamin, W., «Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia», cit., e «Replica a Oscar A.H. Schmitz», cit.

⁸ Carroll, N., in *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 2009, pp. 138-139 e 170, sbaglia ad accomunare Benjamin a McLuhan nella posizione di determinismo tecnologico, probabilmente perché gli sfugge il contesto contingente politico del saggio. Qualcosa sembra sfuggisse anche ad Adorno, che leggeva le tesi come espressione di masochismo intellettuale borghese. I punti di dissenso erano sulla diversa valutazione dell'autonomia dell'arte e sui legami fra capitalismo e caratteri dell'arte di massa (cfr. la lettera di Adorno a Horkheimer, in Benjamin, W., *Das Kunstwerk*, cit., pp. 603-605; e cfr. «Kommentar», pp. 350-351).

⁹ Consultabile su web.

¹⁰ Ivi, p. 2.

Ci sono qui già le principali parole-chiave del documento: la «creatività» con il suo elemento, cioè l'«immaginare», l'«immateriale», e il suo risultato cioè l'«esperienza nuova»; c'è la sequenza economica: innovazione-competitività con la conseguente maggiore occupazione. La parola «creatività» le tiene insieme nella catena, combinata con «cultura» e «culturale», in un ragionamento abbozzato sulla trasformazione economica post-industriale, post-materiale, nei servizi... «e oltre»¹¹. Nella versione italiana le parole «creatività» e «creativo/i/a/e» sono presenti, su 20 pagine di testo con note, 184 volte: un mantra.

Il ragionamento è ripreso nell'italiano *Manifesto per la cultura* del 2012:

Occorre una vera rivoluzione copernicana nel rapporto tra sviluppo e cultura... Perché ciò sia chiaro, il discorso deve farsi strettamente economico... La cultura e la ricerca innescano l'innovazione, e dunque creano occupazione, producono progresso e sviluppo¹².

L'asserzione di questa consequenzialità merita una riflessione. La parola «cultura» nel *Manifesto* viene determinata anche attraverso i concetti di «arte» e di «pratica creativa» poiché:

Per studio dell'arte si intende l'acquisizione di pratiche creative e non solo lo studio della storia dell'arte.

Lo studio dell'arte genera nuove pratiche, artistiche e non solo. Ma qui è il senso «economico» che conta. Esso è chiarito sia dall'italiano *Libro bianco sulla creatività*¹³, sia dall'europeo *Libro verde*. Questo distingue fra «industrie culturali» e «creative». Le prime producono e distribuiscono beni o servizi che

oltre ai settori tradizionali delle arti (arti dello spettacolo, arti visive, patrimonio culturale – compreso il settore pubblico)... comprendono anche i film, i DVD e i video, la televisione e la radio, i giochi video, i nuovi media, la musica, i libri e la stampa¹⁴,

mentre

Le industrie creative... utilizzano la cultura come input... anche se i loro output hanno un carattere principalmente funzionale. Comprendono l'architettura e il design, che integrano elementi creativi in processi più ampi, e sottosettori come il design grafico, il design di moda o la pubblicità¹⁵.

Il mix di industrie culturali e creative in «distretti» o *clusters* in cui interagiscono, e/o nelle *best practices*, produrrebbe insieme crescita economica e miglioramento della vita. Si tratta (nel 2010!) di

uno dei settori più dinamici d'Europa, che contribuisce per il 2,6% al PIL dell'Unione europea, ha un elevato tasso di crescita e offre impieghi di qualità a circa cinque milioni di persone nei 27 paesi membri dell'UE¹⁶.

¹¹ *Oltre il servizio* è il sottotitolo della traduzione italiana di Pine, J.B., Gilmore, J., *The experience economy* (1999): *Economia delle esperienze*, Etas, Milano 2000.

¹² «Manifesto per la cultura», *Il Sole 24 Ore*, 19.02.2012, consultabile su web.

¹³ Consultabile su web.

¹⁴ *Libro verde*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, pp. 2-3.

L'orizzonte generale era dato dalle «Strategie di Lisbona» che prevedevano per l'Europa un futuro R&S e il cui obiettivo era, come riporta la *Valutazione delle strategie di Lisbona*¹⁷, far diventare l'UE entro il 2010

l'economia basata sulla conoscenza più competitiva e dinamica del mondo, in grado di realizzare una crescita economica sostenibile con nuovi e migliori posti di lavoro e una maggiore coesione sociale, nel rispetto dell'ambiente¹⁸.

Ciò avrebbe permesso di lavorare «creativamente», aggiornarsi continuamente, poter cambiare lavoro e, nei periodi senza lavoro, essere garantiti dalla «flessicurezza», poter lavorare fino a tarda età. Ma la *Valutazione* (pp. 3 e 18) ammette che la spesa totale per R&S era aumentata poco, il divario di produttività rispetto ai principali paesi industriali non era colmato, scarsa era l'occupazione dopo i 55 anni, drammatica la disoccupazione giovanile: «a causa della crisi». E, a quanto mi risulta, la «flessicurezza» è attuata solo in Danimarca, con un grande investimento economico che in Italia (e non solo) non è mai stato preso in considerazione. Non c'è male come strateghi! (Come se la crisi non fosse anche effetto di un'espansione incontrollata dell'indebitamento privato e dei consumi connessi, partita dagli USA, e di strumenti finanziari incentivati dalle politiche economiche neoliberaliste: cose che già erano sotto gli occhi di altri analisti)¹⁹. Né sembra che nel *Progetto Europa 2030* (peraltro anch'esso datato 2010) compaiano significativi mutamenti concettuali.

«Buone pratiche», cattivi esempi

In questo quadro poco confortante, non solo per i dati economici ma anche per il profilo intellettuale dei nostri strateghi, ci sono ambivalenze. A tutti piace essere creativi e colti, e con questo incrementare la qualità della vita e la ricchezza comune. Però manca totalmente chiarezza nell'uso di termini come «culturale» e «creativo», nella misura in cui si raccolgono senza distinzioni in un denominatore comune (dato per ovvio, quindi nella versione più acritica, generica e... di più facile mercato) industrie, arti e cultura. Una ricerca UNESCO mostra di fatto come queste politiche siano state avviate senza stabilire precedentemente *che cosa* sia, e *quando* vi sia effettivamente, una «buona partecipazione culturale»²⁰. In un contesto così ambiguo è tuttora mancante, se non impossibile, l'elaborazione di parametri condivisi per valutare le realizzazioni *qualitative* di queste politiche²¹. Di conseguenza, manca un modello univoco anche per valutare gli effetti economici di queste industrie²².

I documenti europei parlano di «buone pratiche». La costruzione di *clusters* in cui economia, cultura e creatività interagiscono produttivamente è spesso esemplificata con

¹⁷ La *Valutazione* è stata pubblicata nel 2010 dai medesimi strateghi, e qui cita dalle precedenti *Strategie* (consultabile su web).

¹⁸ Ivi, p. 2.

¹⁹ Cfr. Stiglitz, J.E., *Bancarotta*, Einaudi, Torino 2010; Ruffolo, G., Sylos Labini, S., *Il film della crisi*, Einaudi, Torino 2012.

²⁰ Cfr. *Measuring cultural participation*, 2009, Handbook n. 2 published in 2012 by UNESCO Institute for Statistics, consultabile su web.

²¹ Ho fatto qualche osservazione al riguardo in Goldoni, D., «Cultural responsibility», in AA.VV., *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, Milano 2012, vol. 1, pp. 319-336.

²² Cfr. *Measuring the economic contribution of cultural industries. A review and assessment of current methodological approaches*, 2009, Handbook n. 1 published in 2012 by UNESCO Institute for Statistics, consultabile su web.

azioni di riqualificazione di zone ex industriali abbandonate, o dichiarate degradate, o politicamente sensibili. È certo che ci sono esempi interessanti, come per esempio il riutilizzo del vecchio, grande complesso industriale *Baumwollspinnerei* a Lipsia²³. Ma è anche certo che buono e meno buono si mescolano ambigualmente, soprattutto quando spicca la propaganda politica o/e economica, con le committenze ad *archistar* di monumenti alla creatività e alla modernità luccicante: per fare luoghi simbolo dell'Occidente felice verso un'Europa orientale ex socialista depressa, come Potsdamer Platz a Berlino²⁴; per «riqualificare» un territorio economicamente e socialmente depresso, come con il Guggenheim a Bilbao; per «riqualificare» una zona dichiarata «degradata» – spesso, semplicemente povera quindi con bassa redditività immobiliare – come con il MACBA nel Raval a Barcellona, come sarà con l'Expo al quartiere Isola di Milano; per rimediare alla fine traumatica di un'attività industriale e a un disastro sociale²⁵ (rimedio o diversivo?) come con il MUCEM a Marsiglia; e così via urbanamente arredando... Al fine di dimostrare la validità economica della «riqualificazione», si mostrano dati quantitativi positivi indotti dal turismo e dalla valorizzazione immobiliare come dati assoluti; non si calcolano invece (dove ci sono) gli effetti socialmente e anche economicamente negativi della speculazione edilizia e della *gentrification*: distruzione di modi di vita (e non solo: anche di arte partecipativa come l'Isola Art Center di Milano); espulsione di popolazioni andate altrove a costituire fattori di povertà e disagio sociale; né si considerano i possibili effetti positivi economici e sociali di investimenti alternativi in buona edilizia abitativa e urbanizzazione intelligente. Una esportazione del modello «quartiere di gallerie di arte contemporanea» per nuovi *bobos* a Istanbul ha prodotto una rivolta armata della popolazione, e non per motivi religiosi²⁶: c'è da riflettere sull'uso globale del concetto e della pratica dell'«arte contemporanea».

Questi modelli vengono da lontano: le *creative cities* teorizzate da R. Florida giungevano in Europa e si coniugavano con le politiche inglesi del New Labour, miranti a supplire, con interventi municipali, alla depressione di una vita sociale attaccata dalle politiche thatcheriane e sostanzialmente non contrastata. Così, ancora nel 2012, nel nome della «Public Art», si fanno cose di decoro urbano assolutamente irrilevanti, insieme a qualche esperimento effettivamente interessante di arte partecipata e partecipativa²⁷.

Questi modelli vanno lontano. In un seminario tenuto presso lo IUAV abbiamo sentito che cosa è una «città creativa» come Shenzhen: un mix di design architettonico, gallerie d'arte, uffici, abitazioni, aree verdi, negozi e bancarelle, in cui l'atmosfera «creativa» non produce l'incremento economico previsto, ma dove è più piacevole abitare per il verde, senza che chi ci abita e lavora abbia il tempo di visitare le gallerie. E abbiamo visto e sentito come un *city planner* governativo della Repubblica Cinese intende le *creative cities*: l'abbattimento di qualche chilometro quadrato di vecchie, basse case tradizionali fra le viuzze, e la costruzione su larga scala secondo il modello Shenzhen²⁸.

²³ Se ne può avere notizia su web.

²⁴ Se a Berlino si vive bene e la scena artistica è interessante non è per Potsdamer Platz ma per i prezzi ancora bassi (finché dura) che permettono di vivere a chi fa arte di sperimentazione non (ben) pagata, per il sostegno economico pubblico agli artisti, per la maturità culturale del posto, per tratti interculturali e altri caratteri accoglienti della città.

²⁵ Mostrato in diversi film di Robert Guédiguian. L'attività delittuosa a Marsiglia prosegue intensamente.

²⁶ Cfr. Cazzola, M., *Arte contemporanea e conflitto a Tophane*, tesi di laurea magistrale, Ca' Foscari 2013.

²⁷ Cfr. Crosta, C., *Le situazioni dell'arte pubblica. L'esperienza di «Situations» a Bristol e nel contesto internazionale*, tesi di laurea magistrale, Ca' Foscari 2013.

²⁸ Seminario a Ca' Badoer, IUAV, il 4.12.2012. Cfr. anche Costa, C., *The Adoption of the Global Discourse of Creativity – Led Planning and «Creative City» in Urban China*, PhD Thesis, IUAV 2013.

Estetizzazione dell'economia

I grandi fatti... della storia universale si presentano... due volte... la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa.

KARL MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*

Ogni applicazione implica una diversa ricezione. Non è detto che la ricezione più semplificata sia la meno significativa: nel governo politico-economico globale, sia nella pianificazione che nella competitività del mercato, la semplificazione permette la maggiore efficacia. Qualcuno potrebbe dire che non è il *concetto* di «creatività» ad esser messo in discussione, piuttosto un suo certo uso. Ma il concetto è il suo uso. Ogni uso ha un contesto. La parola «creatività» sembra funzionare meglio soprattutto nel contesto della riflessione solitaria di un ricercatore, o un artista, o un piccolo gruppo, sul proprio modo di procedere in relazione con il «materiale» e le tecniche disponibili, ma solo quando la posizione *etica* del «soggetto» sembra già stabilizzata, non toccata dalla sperimentazione. Ma come descrivere l'arte o la filosofia in quanto lavoro «etico» «su di sé»? Quel «sé» da trovare è già in parte, ma effettivamente, all'opera, ancora al di qua della consapevolezza. E come descrivere prassi sociali di cambiamento che avvengono in un $\eta\theta\omicron\varsigma$ in parte naturale, in parte inconscio, difficilmente manipolabile?

Anche il moderno Kant sa, e Fichte dice, che ogni coscienza avviene sempre in un «secondo» momento²⁹. Più conseguentemente di loro e spinto da una decisiva istanza etica, Hölderlin ha ripreso liberamente Aristotele e praticato e descritto con grande precisione l'*inventio* come «libera imitazione artistica», mimesi, in quanto «ripetizione spirituale» della vita³⁰. La mimesi non è un copiare, come sembra pensare Kant³¹. Per Aristotele l'arte ποιητική non riporta i fatti particolari, come farebbe la ιστορία, ma inventa vicende che non sono di nessuno ma potrebbero essere di ciascuno³². L'invenzione ripete poeticamente modi di agire (πραξιεις) corrispondenti a stati emotivi (παθη), a forme di vita (ηθη) che non sono stati «creati» coscientemente. Osserverei da parte mia che ogni indice, o «rappresentazione» (*Darstellung*), o gesto «poietico» che mostra qualcosa – mancando per lo più memoria e coscienza di una «prima» esperienza – funziona istituendo relazioni di prossimità/distanza in vari gradi (opposizioni, contrasti, somiglianze... spaziali e temporali); così ogni differenza fra ciò che è già e ciò che cambia, fra «natura» e «cultura», fra «realtà» e «invenzione» o nuova «creazione» è, in quanto distinzione consapevole, parzialmente retrospettiva e, in quanto è in un certo senso una ripetizione, è mimetica ossia prende avvio parzialmente da ciò che è già, anche se manca sempre il «primo» esemplare. Trovo un segno delle difficoltà del concetto di «creatività» il fatto che, in una recente pubblicazione in cui la nozione viene misurata anche con biologia,

²⁹ Fichte, J.G., «Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre», in *Fichte's sämtliche Werke*, a cura di I.H. Fichte, Berlin 1843-1846, vol. I, p. 410.

³⁰ Hölderlin, F., «Fragment philosophischer Briefe (Über Religion)» e «Das untergehende Vaterland... (Das Werden im Vergehen)», in *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di M. Knaupp, Hanser, München 1992, vol. II, pp. 53-54, 73. Sul punto rinvio a Goldoni, D., *Gratitudine. Voci di Hölderlin*, Marinotti, Milano 2013, pp. 12, 69 sgg., 144, 164 sgg.

³¹ Nei paragrafi 46 e 47 della *Kritik der Urteilskraft* Kant opera un'opposizione secca insostenibile fra «genio» e «imitazione», includendo in questa la mimesi. Il testo rivela imbarazzo quando deve indicare come avvenga l'eredità artistica: la parola «imitazione» (*Nachahmung*), condannata come il contrario della genialità, viene riabilitata poco sotto come fonte di buona ispirazione del discepolo, in opposizione alla *Nachmachung*: il copiare pedissequamente.

³² Aristotele, *Poetica*, 47 a 28, 51 b 5 sgg.

etologia, antropologia, essa venga definita come «adattamento all'ambiente»: così la novità deve tener conto in modo essenziale di quella «anteriorità» che poche pagine dopo, nella stessa pubblicazione, viene indicata come modello antico della mimesi, incompatibile con il carattere moderno della creatività³³. Se, parlando della ricerca artistica, di invenzioni tecnologiche o scientifiche, di innovazioni economiche, si intende che gli antecedenti di una pratica non sono sempre rintracciabili; se si vuole indicare il carattere in parte extrametodico di una «illuminazione»; o si vuole mettere l'accento sulla capacità (che non applica *una sola* regola) di cogliere analogie fra campi di conoscenza e pratiche lontani: in casi simili l'uso della parola «creatività» può essere utile per indicare una permeabilità fra innovazione entro vecchie regole e invenzione di nuove regole, e inoltre per invitare all'emulazione³⁴. Ma tutto ciò può essere spiegato coerentemente attraverso una libera ripresa della nozione di mimesi. E, soprattutto, tale ripresa è più necessaria quando il cambiamento riguarda situazioni complesse con implicazioni etiche. Nel mondo antico, la cui cultura è essenzialmente etica, la prassi è pensata come mimetica e analogica, letteralmente «metaforica» (Prometeo non crea: ruba e sposta).

L'assoluta autonomia del dio biblico dal mondo ha permesso l'emergere di un modello teologico creazionistico basato sulla metafora della produzione tecnica³⁵. Questo è un antecedente genealogico di un enorme mutamento antropologico culturale, in cui il momento tecnico ha assorbito e governato l'etico. L'etica stessa, o meglio (modernamente) l'insieme delle relazioni sociali, politiche, economiche, diventa tema di trasformazione volontaria e consapevole secondo l'idea di progresso, fino a diventare rivoluzione politica, poi continuo rivoluzionamento biopolitico. Il contenuto diventa (in questo l'«estetica» di Kant era profetica) la *forma* creativa che governa una economia di forze (non è un incidente nel «trascendentale» il fatto che Kant parli, a proposito dell'esperienza della bellezza, di «forza» e di «sentimento di promozione della vita»)³⁶. L'allargamento democratico ed economico del *Libro verde* oltre l'élitismo kantiano del talento geniale è una possibile e reale, coerente conseguenza:

La tesi di fondo è qui che la creatività non è esclusivamente un dono innato. Ognuno è in un modo o in un altro creativo e può apprendere a sfruttare il suo potenziale di creatività³⁷.

L'idea è allettante, ma nella realtà ne va di quella che Benjamin chiama «controllabilità»: chi può effettivamente trasformare creativamente la propria vita? Rileggiamo la definizione delle «industrie culturali»:

Oltre ai settori tradizionali delle arti... questi beni e servizi comprendono *anche* i film, i dvd e i video, la televisione e la radio, i giochi video, i nuovi media, la musica, i libri e la stampa.

Quell'«anche» (sottolineato da me) non va da sé. Nella mimesi sociale, storica, entrano «protesi» quali i *media* vecchi e nuovi. Inseriti in processi fermamente guidati dall'arte, le danno nuovo materiale. Ma un *medium* ha la sua vocazione e modifica abitudini e desideri. Nell'istante si può credere di dire e fare ciò che si vuole con telefonino, mail, vari usi del web, videogiochi; ma non si *decidono* i modi in cui questi cambiano spazio,

³³ Gli autori sono diversi, ma la differenza non sembra rilevata: cfr. Virno, P., «Prefazione» a Garroni, E., *Creatività* (1978), Quodlibet, Macerata 2010, p. 27, e Garroni, E., *ivi*, pp. 68-69.

³⁴ Cfr. Garroni, E., *Creatività*, cit.; Legrenzi, P., *Creatività e innovazione*, il Mulino, Bologna 2005. Cfr. anche «una definizione minima di creatività» nel *Libro bianco sulla creatività*, cit., p. 7.

³⁵ Cfr. Garroni, E., *Creatività*, cit., p. 75.

³⁶ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, cit., par. 9 e par. 23 A 74, B 75.

³⁷ *Libro verde*, cit., p. 20.

tempo, ritmo, modi dei sentimenti. È impossibile che il singolo o un piccolo gruppo possano «creare» un loro cambiamento d'uso o una innovazione, senza che siano trovati profittevoli dai centri di potere finanziario, politico, militare. Nel fascismo l'organizzazione sociale avveniva coscientemente e però veniva «estetizzata» in un'aura di mistero, oggi l'uso della parola «creatività» è magica: nasconde la gestione del potere producendo l'illusione «estetica» che ciascuno possa avere una vita d'artista e libera anche nel lavoro. La cosa era abbastanza scoperta nelle politiche *Lib-Lab*:

These changes in the definitions of the terms «creative» and «cultural» industries do not only have a pragmatic but also a symbolic significance... there is the repositioning of culture from being elitist and exclusive to being more creative, democratic and inclusive...³⁸

La formulazione è seduttiva, ma il risultato può essere di scaricare su ciascuno la responsabilità del fallimento economico ed esistenziale: non sarebbe stato abbastanza creativo! Diversamente che nel tempo delle «masse» di cui parlava Benjamin, e anche del tempo degli individui omologati dall'industria culturale di cui parla Adorno, non solo si «schematizzano» i gusti del consumatore, ma se ne produce l'individualità: si è persona in quanto ci si differenzia dagli altri nella maggior velocità con cui si distingue da se stesso, cioè dagli *abiti* ereditati. La «critica dell'economia politica» è battuta in velocità dall'economia, che è diventata *critica*, «rivoluzione copernicana» diffusa. Il «senso comune» non è più un certo *gusto*, ma la creatività stessa, che è formale ed esiste solo come effettivamente esibita: «bucando» letteralmente la superficie dell'informazione con siti «virali» che mostrano l'unicità del «profilo professionale». L'innovazione può cambiare tutto fuorché la regola che vuole la superficie della visibilità come sfondo lento, la veloce trasformazione della pluralità dei singoli in primo piano. Con la gestione «immateriale» del tempo, l'economia moderna ha realizzato lo «spirito» dell'economia trinitaria (perciò la crisi non può essere pensata da questa economia). La connessione-informazione è la nuova chiesa universale, i suoi gestori e direttori sono i ministri del culto (si osservino anche le somiglianze gestuali e somatiche con confessori, vescovi, parroci, guide spirituali in qualche noto politico, direttore di quotidiano, conduttore, «guru» del web). Il «creativo» è il testimone che fa «professione» (di fede) sul sito o in tv (fra professione di fede nella creatività ed esibizioni narcisistiche spregiudicate di ogni genere, criminalità compresa, i confini sono permeabili). Il simbolico si fa economico, l'economico estetico, l'estetico economico. (E dalla rivoluzione francese e dalla rivoluzione copernicana di Kant si è giunti alla «rivoluzione copernicana» del «Manifesto per la cultura» del *Sole 24 Ore*.)

Ciò che qui è detto non è certo contro l'invenzione artistica, né contro l'innovazione economica, purché sia utile, tantomeno contro le indicazioni interculturali, i provvedimenti a favore della mobilità degli artisti nelle politiche europee. Preoccupano la mala- e la velleitaria buonafede. Ma non si può concludere a un determinismo tecnologico. Il dispositivo che si autoalimenta, coniugando dure condizioni di sopravvivenza con la fede nella legalità economica, con la delega (post-teologica) della legittimazione dell'esistenza e dei suoi «universali» «umani» diritti ai «mezzi di comunicazione» e ai loro officianti, è instabile³⁹. Voli *low cost* + web innescano curiosità, desideri, «distrazione» e possibilità inedite che erodono l'identificazione con un *Beruf*. L'identità formale fra produzione e consumo, poiesi e ricezione, mostra il vuoto. Dal suo buio senza fondo la genealogia teologica di questa economia si staglia sempre più nitidamente, sospesa

³⁸ Cfr. *Measuring the economic contribution of cultural industries*, cit., p. 15.

³⁹ Cfr. Goldoni, D., «Il corpo dei media», cit.

nella sua arbitrarietà e offerta alternativamente all'ansia, all'adrenalina, alla violenza reattiva, alla farsa. Oppure a una irriverenza felice. Il momento in cui una genealogia appare in tutta chiarezza ha un tratto profetico. Resta aperto se, alternativamente all'estetizzazione dell'economia, si possano preferire e praticare politiche dell'amicizia⁴⁰.

L'originalità per noi è novità; e per me non c'è niente di più caro di ciò che è antico quanto il mondo... Per me l'originalità significa intimità, profondità del cuore e dello spirito. Ma di questo oggi, almeno nell'arte, sembra si voglia sapere molto poco...

F. HÖLDERLIN, *Hyperion, Einführung, Vorletzte Fassung* (1795), in *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., vol. I, p. 557

⁴⁰ Qualche osservazione in più è in «Introduzione» e «Improvvisare», in Shusterman, R., Dreon, R., Goldoni, D., *Stili di vita*, Mimesis, Milano 2012, e in Goldoni, D., *Gratitudine. Voci di Hölderlin*, cit..

COME FOGLIE AL VENTO? OSSERVAZIONI SULL'ATMOSFERA POLITICA

Tonino Griffero

1. *Atmosfere politiche?*

«Gli uomini non si governano seguendo i dettami della ragion pura.»¹ Eppure nella letteratura sulle atmosfere come sentimenti spazialmente effusi² manca ancora una ricerca sulle atmosfere politiche, fosse anche solo quella inibente e insieme seduttiva esercitata dal potere sul semplice cittadino. Squisitamente atmosferica è del resto la politica proprio nella società dei consumi, nella quale l'elettore incerto, che «non è affatto il cittadino lucido e 'indipendente' che spesso si ritiene sia»³, incontra una politica che, come il *marketing* e l'*infotainment*, non trasmette più merci o contenuti, ma contagia con stili di vita una massa ariflessiva e mimetica⁴ o comunque più avvezza all'associazione (desemantizzata) di immagini e parole che non al ragionamento⁵. Nel momento in cui il valore di messa in scena mette in ombra quello d'uso e di scambio⁶ e si generano bisogni impossibili da soddisfare, si colonizza il tempo libero fino a elevare lo shopping a *Erlebnis* e i *media* privilegiano effetti patemici (non importa se volti alla ricerca del consenso o alla produzione di *indignados*), l'alleanza atmosferica tra politica e *media* (vecchi e nuovi) pare del tutto inossidabile. La stessa crisi mondiale di *governance* pare poi surrogata da *breaking news* sempre atmosfericamente emergenziali, donde una condizione anestetizzata politicamente più manipolabile⁷, un'«aria condizionata»⁸ (*air design*) anseguente al legame artificiale tra una certa organizzazione e il suo ambiente⁹ e volta nei casi meno gravi al potenziamento dell'attrattività delle merci, in quelli più seri a un vero e proprio atmoterrorismo¹⁰.

A inibire una riflessione atmosferologica sulla politica, la cui assenza comincia a essere parzialmente compensata da un'estetica che indaga la società sia come oggetto di

¹ Le Bon, G., *Psicologia delle folle* (1895), tr. di G. Villa, intr. di P. Melograni, Longanesi, Milano 1980, p. 39.

² Cfr. Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

³ Packard, V., *I persuasori occulti* (1957), tr. di C. Fruttero, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 236.

⁴ Cfr. Tarde, G., *Le leggi dell'imitazione* (1890), a cura di F. Domenicali, Rosenberg & Sellier, Torino 2012.

⁵ Le Bon, G., *Psicologia delle folle*, cit., pp. 64, 95, 135.

⁶ Böhme, G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), a cura di T. Griffero, Marinotti, Milano 2010, pp. 49-54, 175-191.

⁷ Cfr. Milev, Y., *Design governance und breaking news: das Mediendesign der permanenten Katastrophe* (2012), in Heibach, C. (a cura di), *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*, Fink, München 2012, pp. 285-303.

⁸ B. Latour in Latour, B., Gagliardi, P. (a cura di), *Les atmosphères de la politique. Dialogue pour un monde commun*, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Paris 2006, p. 48.

⁹ Cfr. Borch, C., «Foamy business: on the organizational politics of atmospheres», in Schinkel, W., Noordegraaf-Eelens, L. (a cura di), *In Medias Res. Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, pp. 29-42: pp. 33, 39, 40.

¹⁰ Cfr. Sloterdijk, P., *Terrone nell'aria* (2002), tr. di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2006, p. 41.

senso sia come prodotto di un lavoro incessante sulle apparenze¹¹, è sicuramente il timore sia di ampliare eccessivamente il concetto di atmosfera e di «estetizzazione della politica», sia di sconfinare in temi (influenza sociale, propaganda, carisma, mediatizzazione del consenso, ideologia, settarismo, paura del terrorismo ecc.) tradizionalmente ritenuti politologici e psicologici da chi dimentica la dimensione invece originariamente più estetica che politico-economica della realtà sociale. Ma a inibirla è già l'ambiguità dell'uso linguistico stesso, giacché decretare la «buona atmosfera» di un *summit* politico può significare molto (fine dell'ostilità radicale) o nulla (nessun risultato concreto). Per questa e per altre difficoltà sarà meglio circoscrivere qui l'analisi alla questione dell'autorità delle atmosfere politiche, non prima di aver ricordato però che, se si introiettano e segregano i sentimenti in un presunto e privatissimo spazio interno (psiche), inesplicabili risulteranno sia il contagio emozionale della politica sia la ben nota volatilità della borsa (per la quale oggi si chiama in causa infatti l'economia emotiva).

2. Comunicazione proprio-corporea

Come ogni atmosfera, anche quella politica è un sentimento, una quasi-cosa effusa nello spazio vissuto e predimensionale¹² e generata da una specifica «comunicazione proprio-corporea»¹³. Esattamente come quella prodotta da una forma percepita, mossa o statica, vivente o inanimata che sia, anche la comunicazione politica infatti, lungi dall'essere una semplice trasmissione di segnali, è formata anche da suggestioni motorie e caratteri sinestesici che replicano ed estendono nello spazio pericorporeo dei partner una dinamica (dialogica o antagonista tra angustia e vastità) già presente nel sentire intracorporeo del singolo. L'atmosfera politica, causa e al tempo stesso effetto della coltivazione di un sensorio presupposto da ogni forma di consenso¹⁴, funge in questo senso anzitutto da apriori, suggerendo un tono emozionale sintonico, poi corroborato dallo *small talk* (funzione fatica) e dallo spregiudicato utilizzo di varie «esche»¹⁵ finalizzate all'autoconferma delle ipotesi: si spiegano così – e sono i casi estremi – sia la «famiglia fantasmatica»¹⁶ che legittima ogni fanatismo, sia la certezza esemplare del «qui sto e non posso fare diversamente!» di Lutero. L'imporsi di questa atmosferizzazione iniziale è poi favorita anche dal naturale oblio della fonte e del contenuto del messaggio, dall'ignoranza pluralistica (troppi o troppo pochi interlocutori) e perfino dal rumore ambientale di fondo, notoriamente responsabile di decisioni precipitose.

Come l'efficacia del *packaging* sta nel suggerire un trasferimento transitivo della qualità della confezione a quella del contenuto¹⁷, così l'efficacia politica dipende poi sempre anche dall'abilità con cui l'agente rende contagiosa la propria visione, innovativa o conservativa che sia¹⁸, evitando la discrasia tra l'atmosfera preliminare, fungente maga-

¹¹ Cfr. Carnevali, B., *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, il Mulino, Bologna 2012, p. 115.

¹² Cfr. Griffero, T., «Atmosfere: non metafore ma quasi-cose», in Gagliasso, E., Frezza, G. (a cura di), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Angeli, Milano 2008, pp. 123-131; Id., *Quasi cose. Le realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

¹³ Cfr. Schmitz, H., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin-Boston 2011.

¹⁴ Cfr. Carnevali, B., *Le apparenze sociali*, cit., p. 88.

¹⁵ Etichette, immagini influenti, analogie parziali, domande suggestive, fattoidi (Pratkanis, A.R., Aronson, E., *Psicologia delle comunicazioni di massa. Usi e abusi della persuasione* [1992], tr. di G. Arganese, il Mulino, Bologna 1996, pp. 55-98).

¹⁶ Bronner, G., *Il pensiero estremo. Come si diventa fanatici* (2009), tr. di B. Sambo, il Mulino, Bologna 2012, p. 146.

¹⁷ Cfr. Marrone, G., *Addio alla natura*, Einaudi, Torino 2011, pp. 69-88.

¹⁸ Cfr. Mucchi Faina, A., *L'influenza sociale*, il Mulino, Bologna 1996, p. 15.

ri anche solo perché inespressa, e quella in atto col suo effetto spesso demistificante (il licenziamento smaschera l'ottimistica atmosfera dell'*invisible hand*, così come la scoperta della finzionalità dello *streaming* smaschera l'illusoria «autenticità» della democrazia disintermediata). Che sia per un passo falso del politico o per una più sofisticata competenza atmosferologica del pubblico, la focalizzazione retroattiva di incongruenze e ingenuità prima inavvertite avvia infatti spesso una benefica, ancorché purtroppo violenta¹⁹, spersuasione²⁰.

3. Teatralizzazione

«Dal giorno in cui incomincia a parlare con l'«Io», ecco che, ogni volta che può, l'essere umano pone in *primo piano* il suo amato «Sé'».²¹ Lungi dall'essere una perversione moderna, la messa in scena è quindi filo- e ontogeneticamente connaturata all'essere umano e alla sua capacità (l'ex-centricità di Plessner) di essere spettatore di sé. Poiché, inoltre, tutto ciò che sappiamo degli altri si fonda immancabilmente sulle apparenze²², è senz'altro auspicabile (tanto più in estetica) prescindere dall'illusione romantica e platonizzante di una comunicazione più autentica perché trasparente. Si tratta piuttosto di fare un buon uso delle apparenze, anzitutto ammettendo che la politica come messa in scena e la sua personalizzazione non sono necessariamente più teatrali della precedente fedeltà ideologica. Si dice che l'eletto è un «attore» nell'arena politica, il deputato magari una «marionetta» del partito, l'accordo una «farsa» e il dialogo il «teatrino» della politica: questo lessico, palesemente denigratorio, rimuove una tradizione nobile²³ e i cui punti fermi sono la concezione barocca del *theatrum mundi* e la teoria sociologica dei ruoli. A essere moderni nella teatralizzazione odierna, nel quadro di una spettacolarizzazione indubbiamente più globale e popolare²⁴, sono perciò solo gli strumenti, non più logocentrici ma iconocentrici. L'irrelevanza mediatica del parlamento e quindi dell'argomentazione istituzionale in favore dello spettacolo mimico-fisiognomico non è però a ben vedere che la continuazione con altri mezzi del primato del *pathos* sull'*ethos* ravvisabile nell'assolutismo seicentesco²⁵ se non addirittura nella spettacolarizzazione dell'età di Augusto²⁶.

Un problema però la metafora teatrale lo pone, dato che all'immagine comunque dualistica del teatro (realtà/messa in scena) subentra nell'atmosferologia la realtà attuale nel suo mero apparire, conformemente del resto all'ipotesi che non esista una «reale» situazione politica distinta dalla sua messa in scena, perfino nella democrazia (indistinguibile dalla sua atmosfera procedurale). Tanto più quando, come oggi, i poli-

¹⁹ «La moltitudine è portata a considerare [...] l'eroe decaduto come uno dei suoi, e si vendica per essersi inchinata davanti a una superiorità che più non riconosce» (Le Bon, G., *Psicologia delle folle*, cit., p. 175).

²⁰ Cfr. Piattelli Palmarini, M., *L'arte di persuadere*, Mondadori, Milano 1995, p. 213.

²¹ Kant, I., *Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798), tr. di M. Bertani e G. Garelli, intr. e note di M. Foucault, Einaudi, Torino 2010, p. 110, corsivo nostro.

²² «Le apparenze [...] plasmano il mondo che esiste intorno a noi, disegnano la sfera pubblica, istituiscono e rappresentano le gerarchie dell'ordine simbolico, e infine esercitano la capacità illusivistica, il *prestigio*, agendo attraverso il sensorio sociale» (Carnevali, B., *Le apparenze sociali*, cit., p. 100).

²³ Cfr. Früchtl, J., Zimmermann, J., «Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens», in Früchtl, J., Zimmermann, J. (a cura di), *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, pp. 9-47.

²⁴ Carnevali, B., *Le apparenze sociali*, cit., p. 77.

²⁵ Schmitt, C., *Legalität und Legitimität*, Berlin 1980³, pp. 12 sg.

²⁶ Zanker, P., *Augusto e il potere delle immagini* (1987), tr. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

tici nazionali occultano mediante la teatralizzazione la loro crescente perdita di sovranità e l'intraducibilità etico-estesologica di una visione globalistica del mondo. Ma questa teatralizzazione-atmosferizzazione della politica e il morboso «retroscenismo» mediatico (intercettazioni, *streaming* non istituzionale, «fuori onda» ecc.) sono davvero un pericolo per la democrazia? Non necessariamente, perché, come in passato la messa in scena del potere ha finito per porgli dei vincoli e renderlo più *soft*²⁷, così quella odierna potrebbe paradossalmente accentuare il peso dell'opinione pubblica, a patto naturalmente che quest'ultima sia consapevole della mediazione necessariamente estetica (anche) della politica, sappia ad esempio scorgere nella proliferazione di pseudoeventi politici il patetico tentativo della politica stessa di sopravvivere a più influenti centri di potere (finanziari, mediatici, industriali ecc.).

4. Per un'atmosfera democratica

Ora, è indubbio che i principi guida delle società liberali (razionalizzazione, tolleranza, egualitarismo, opinione pubblica), sorti anche per sottrarre appunto atmosfericità alla politica assolutistica e alla vita di corte preilluministica, hanno indebolito il potere dell'emozione collettiva. Il che spiega l'esigenza di molti cittadini, mossi dal desiderio regressivo di un'autorità anche spettacolarmente legittima, di un'artificiale riaratizzazione, mentre occorrerebbe piuttosto imparare ad apprezzare l'atmosferizzazione specificamente democratica di *understatement* di colui che, pur senza sfuggire del tutto alla retorica (quanto meno a quella della sincerità), espone apertamente le proprie incertezze e antepone il «programma» agli interessi personali o di schieramento.

Certo, la politica delle procedure e dei compromessi è atmosfericamente meno intensa di quella muscolare dei totalitarismi, insuperabili nel generare entusiasmi tanto più pervasivi quanto più opachi²⁸. Eppure occorre resistere alla tentazione di arrendersi e di affidare completamente la politica democratica a strategie di *marketing* e a un *design* emotivo che favorisce l'identificazione con un leader²⁹, valorizzando invece il suo *ethos* specifico, quell'insieme di passioni (bene comune, uguaglianza, riconoscimento, autonomia individuale) che si può definire «apertura», e nel quale bisogna vedere la disponibilità pubblica nei confronti del nuovo³⁰ e, in genere, di alternative che non risultano minacciose solo perché molteplici e contestabili. Ma non è facile per questa infrastruttura emotiva, necessariamente sempre un po' scettica, sfuggire alla «dispersione distruttiva»³¹, né d'altronde l'atmosferologia, in quanto snodo di una campagna filosofica contro il paradigma interioristico-psicologista-riduzionistico, può chiamare in soccorso la (presunta) autenticità dell'io più profondo o limitare la «messa in scena» a quella che è intenzionalmente tale: le atmosfere prototipiche sono tanto più intense quanto più inintenzionali (nella fonte) e inconsapevoli (nella ricezione)³², quanto più

²⁷ Münkler, H., «Die Theatralisierung der Politik», in Früchtel, J., Zimmermann, J. (a cura di), *Ästhetik der Inszenierung*, cit., pp. 144-163: pp. 152-153.

²⁸ Böhme, G., *Architektur und Atmosphäre*, Fink, München 2006, p. 165.

²⁹ I media sostituiscono così, più rapidamente e più economicamente, strumenti tradizionali del consenso come architettura e urbanistica (Böhme, G., *Architektur und Atmosphäre*, cit., p. 171).

³⁰ Ferrara, A., *Democrazia e apertura*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 53; cfr. anche Id., *La forza dell'esempio. Il paradigma del giudizio*, Feltrinelli, Milano 2008.

³¹ Id., *Democrazia e apertura*, cit., p. 65.

³² Per M. Seel («Inszenieren als Erscheinenlassen», in Id., *Die Macht des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007, pp. 67-81) è una messa in scena solo un evento generato intenzionalmente, distinto dal corso delle cose e destinato a un pubblico.

portano ad apparire una presenza anche solo possibile³³, intermittente e priva di una causa precedente e separabile³⁴.

Che cosa resta, allora, in democrazia della credibilità, del prestigio e finanche del carisma? L'atmosfera di credibilità dovrebbe scaturire da competenza e affidabilità, anche da sincerità e disinteresse, ma senza illusioni circa una mitologica immediatezza, se è vero che perfino «Rousseau assume un ruolo, che è quello di non interpretare più alcun ruolo»³⁵. Su questa sempre contestabile credibilità, costantemente minacciata da toni e passi falsi³⁶, si edifica poi eventualmente il prestigio, ossia un alone che può essere attuale-impresivo ma anche il frutto della tesaurizzazione di «immagini» pregresse, e che, semplice estensione dell'*affordance* di ogni comunicazione proprio-corporea, è indispensabile per chi si rifiuta di essere governato da chi non pare avere nulla in più degli altri. Tanto labile da cessare non appena viene messo in discussione (il re è nudo!), lasciando il posto a un'atmosfera di cinico e qualunquistico disincanto (il legittimante «solo lui» si tramuta facilmente nel «perché lui?»), il prestigio può anche in democrazia talvolta essere carismatico, in specie quando pare esigerlo la dimensione agonale del maggioritario, con la sua tendenza alla denigrazione sistematica dell'avversario³⁷ e al venir meno dell'argomentare in favore della «posizione dura e immediata, il colpo di testa, il fastidio epidermico ma irriducibile»³⁸. Credibilità, prestigio e carisma non spariscono quindi del tutto in democrazia, ma certo non c'è più posto per situazioni nelle quali, per fare un esempio, non ci si lava per settimane la mano che ha stretto quella del leader (come si racconta di chi aveva incontrato Mao). Diffidare in generale del carisma vuol dire evitare il rischio dell'ipnosi di massa³⁹, dell'illusione, presente in chi ne è autisticamente irretito⁴⁰, di appartenere a un processo storico-destinale irreversibile, ma anche essere esentati dalla ricerca del capro espiatorio sempre fomentata dal carismatico, quand'anche fosse solo una riedizione del magnanimo (aristotelico): anche in questo caso, infatti, il beneficiato si sente tragicamente e perennemente subordinato al benefattore tanto da differire costantemente il proprio controdoni⁴¹.

L'atmosfera carismatica è però irrazionale solo se non se ne coglie la dinamica proprio-corporea. Che sia grazie allo sguardo o alla voce, a una certa suggestione motoria o a un carattere sinestetico, il meccanismo proprio-corporeo che presiede al carisma è sempre lo stesso, e cioè una corporizzazione unilaterale con conseguente scorporizzazione semi-estatica del partner (in senso lato)⁴². Com'è noto, il carisma è solo transitorio, come si evince dalla reazione magari estetizzante ma politicamente più che scettica

³³ Così Seel («Inszenieren als Erscheinenlassen», cit., pp. 77-79), in riferimento a Gumbrecht, H.-U., *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

³⁴ Cfr. Griffero, T., *Quasi cose*, cit., pp. 18-20.

³⁵ Spaemann, R., *Personè. Sulla differenza tra «qualcosa» e «qualcuno»*, a cura di L. Allodi, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 83.

³⁶ Cfr. Böhme, G., *Architektur und Atmosphäre*, cit., p. 40.

³⁷ Calabrese, O., «Politica oggi: sentimenti senza passioni», in Del Marco, V., Pezzini, I. (a cura di), *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma. 2012, pp. 21-23.

³⁸ Marrone, G., «Variazioni sull'indignazione», in Del Marco, V., Pezzini, I. (a cura di), *Passioni collettive*, cit., p. 33.

³⁹ Sereny, G., Speer, A., *Das Ringen mit der Wahrheit und das deutsche Trauma*, Kindler, München, 1995, p. 106.

⁴⁰ Sull'autismo come esito della storia dello spirito occidentale cfr. Schmitz, H., *Adolf Hitler in der Geschichte*, Bouvier, Bonn 1999.

⁴¹ Bettini, M., «Magnanimo e spugnosi», in Del Marco, V., Pezzini, I. (a cura di), *Passioni collettive*, cit., p. 29.

⁴² Schmitz, H., «Charisma», in Becker, H. (a cura di), *Zugang zu Menschen. Angewandte Philosophie in zehn Berufsfeldern*, Alber, Freiburg-München 2013, pp. 101, 109.

dell'odierno spettatore a un'atmosfera carismatica del passato⁴³. Ma non mancano le eccezioni, poiché vi sono anche atmosfere specificamente prodotte dall'assenza e dal passato (dalle foto d'epoca alle rovine, dalla *madeleine* proustiana ai monumenti con valore memoriale ecc.)⁴⁴, e del resto perfino la complessità delle strategie preventive in atto nelle società democratiche (norme contrattuali, clausole assicurative, istruzioni mediche, precauzioni alimentari, ecc.) – «il covo dell'inatteso e dell'incomprensibile»⁴⁵ – finisce per generare un'atmosfera paranoica di pericolo che culmina in un'antidemocratica ricerca di figure carismatiche. La soluzione è perciò teoricamente facile ma praticamente difficile: sfuggire al monopolio cognitivo-emozionale dell'atmosfera carismatica, senza per questo ricadere in atmosfere tanto ironiche da indurre all'inazione.

Se l'ufficio compensativo del naufragio della politica svolto nel Novecento dall'arte⁴⁶ – la sola istanza (depolitizzata) che sembrasse ancora in grado di rivoluzionare la realtà o quanto meno una sua parte⁴⁷ – sembra oggi ridimensionato, l'atmosfera del parlamentarismo e di una *clasa discutidora* (Donoso Cortes), come tale contrapposta alle più fasciose atmosfere sia del Super-Noi implicito nell'etica del discorso⁴⁸, sia dell'infinitismo ermeneutico svincolato – bontà sua – dalle urgenze della scelta e del consenso, pare a sua volta suscitare ben pochi entusiasmi. E invece si tratta di imparare a gustare le virtù di un discorso «non cartesiano» come quello democratico, vincolato cioè ai «precedenti» e all'onere della prova, contingentato nei tempi e nelle procedure in vista di una decisione comunque a maggioranza, conforme all'esigenza tipicamente moderna di non accettare più nulla per fede o imposizione, ma di esserne il più razionalmente possibile persuasi. Si tratta di non arrendersi alle sirene del contagio carismatico e della sua elettrizzante atmosfera collettiva e neppure però all'atmosfera di diffidenza dietrologica tipica di una democrazia estenuata; di cercare un'ecologia della politica (e del buon governo) capace di valutare le condizioni favorevoli delle proprie istituzioni politiche⁴⁹, atmosfericamente autorevole anche nell'invitare a una partecipazione riflessiva che sfidi l'abituale (risparmio cognitivo!) adozione di percorsi periferici nell'elaborazione dei messaggi. Non «paracadutabili» (lo sappiamo!) su paesi e forme di vita impreparati ad accoglierle, le idee astratte e perfino fenomenologicamente controintuitive della democrazia parlamentare (negazione delle differenze e del destino) diventano infatti efficaci solo se irradiano un'atmosfera di «apertura», cui non è estranea neppure quell'ammissione pubblica del dubbio che fa dire a Cromwell ai suoi soldati iconoclasti: «vi supplico, per le viscere di Cristo, pensate che qualche volta potreste avere torto». Dove non si può dimostrare una verità assoluta, si può in fin dei conti solo persuadere (e persuadersi) di una sempre solo perfettibile verosimiglianza.

⁴³ Come dinnanzi alla *Forza della volontà* di Leni Riefenstahl (cfr. Heibach, C. [a cura di], *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*, Fink, München 2012).

⁴⁴ Cfr. Griffero, T., «A bassa definizione. L'atmosfera intercorporea e memoriale dell'immagine», in Conte, P. (a cura di), *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*, Mimesis France, Paris 2013, pp. 79-104.

⁴⁵ Zoia, L., *Paranoia. La follia che fa la storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 42.

⁴⁶ Marquard, O., «Entpflichtete Repräsentation und entpolitisierte Revolution. Philosophische Bemerkungen über Kunst und Politik», in Id., *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart 1994, pp. 25-39.

⁴⁷ Col consolidarsi di una nuova esperienza politica l'arte infatti diventa sempre un fastidioso concorrente, sopravvivendo solo se diviene organica al regime.

⁴⁸ Marquard, O., «Das Über-Wir. Bemerkungen zur Diskursethik» (1984), in Id., *Individuum und Gewaltenteilung. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart 2004, pp. 49-52.

⁴⁹ P. Descola, in Latour, B., Gagliardi, P. (a cura di), *Les atmosphères de la politique*, cit., p. 36.

5. *La Cina non è vicina!*

La speranza è dunque che la libertà soggettiva e la ragione pubblica, esito in Occidente di secolari guerre «ermeneutiche» per l'unico vero senso (del testo sacro prima e della storia poi), possano a loro volta «sensibilizzarsi» fino a dar vita a un sentimento atmosferico collettivo. Qualcosa del genere già esperisce, *in corpore vili*, chiunque partecipi a un convegno, emblematico nella necessaria successione delle relazioni (e quindi delle opinioni) delle procedure democratiche: nessuna verità si dà in una visione intuitiva e simultanea da un non-luogo, e proprio nel rimandare la propria parola, senza per questo essere umiliati dall'attesa, sembra radicarsi quell'«interpazienza»⁵⁰ che simboleggia al meglio la *forma mentis* democratica.

Per quanto suggestivo, non ci pare quindi il caso di idealizzare esoticamente forme politiche estranee al proceduralismo e soggettivismo occidentali, ad esempio il modello «ventoso», tipico della Cina classica, di ogni efficacia morale e politica. L'autorevolezza del vento, che non impone mai, ma s'insinua e suggerisce soltanto⁵¹, sembra giungere nel tardo capitalismo ormai fuori tempo massimo. E poi, il vento soffia e spontaneamente le foglie vi si piegano, oppure, per continuare nella metafora, le folle «somigliano alle foglie che l'uragano solleva, disperde e poi lascia ricadere»⁵²? Perfino chiedersi «che aria tira» rivela già la nostra irreversibile indisponibilità ad accogliere acriticamente, fosse anche nella forma di coercizione dolce metaforizzata dal soffio del vento, il prestigio del potere. Tutt'al più, il modello «ventoso» dovrebbe acquisire una sua simmetria, nel senso che se l'opinione pubblica dev'essere contagiata dal vento dei politici, anche i politici devono esserlo dal vento che soffia dal basso, da non confondere con i famigerati sondaggi sugli umori della «gente», ma concepibile semmai nella forma di un «patriottismo costituzionale» adeguatamente critico e non tradizionalista⁵³.

Ma una domanda verosimilmente torna, ossessiva: è possibile per l'atmosfera istituzionale della politica sopravvivere al discredito cui è andato incontro il principio della rappresentanza e a quell'ironismo che nel cittadino, immunizzato da ogni atmosferizzazione della politica per eccessiva e precedente «inoculazione»⁵⁴, lungi dall'essere emancipatorio è spesso l'anticamera di ulteriori contagi irrazionali? Per rispondere a questo e per replicare all'argomento secondo cui l'intenzionale ordinamento di oggetti discreti non genera in politica autentiche atmosfere o – e retoricamente non è lo stesso – atmosfere autentiche ma solo una manipolazione delle impressioni⁵⁵, occorrerebbe procedere ora a un'analitica demarcazione dei vari tipi di atmosfera (anche in politica). Distinguere cioè le atmosfere prototipiche (oggettive, esterne e inintenzionali) da quel-

⁵⁰ P. Sloterdijk in Latour, B., Gagliardi, P. (a cura di), *Les atmosphères de la politique*, cit., pp. 108, 110.

⁵¹ F. Jullien in Latour, B., Gagliardi, P. (a cura di), *Les atmosphères de la politique*, cit., pp. 166-177.

⁵² Le Bon, G., *Psicologia delle folle*, cit., p. 61.

⁵³ Ferrara, A., «Amore e politica», in AA.VV., *Le passioni della politica/2*, Solaris, Roma 2012, pp. 93-113: p. 107.

⁵⁴ Per il modello dell'inoculazione cfr. McGuire, W.J., «Inducing resistance to persuasion», in Berkowitz, L. (a cura di), *Advances in experimental social psychology*, Academic Press, New York 1961, 1, pp. 191-229.

⁵⁵ Cfr. Schmitz, H., «Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme», in Hauskeller, M., Rehmann, C. et al. (a cura di), *Naturekenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, pp. 176-190: p. 182. D'altronde il carattere dualistico (fonte attiva vs. percipiente passivo), protratto nel tempo e mediato di ogni manipolazione, pare contraddire quello invece preduale, effimero e immediato dell'atmosfera (cfr. Heibach, C. [a cura di], *Atmosphären*, cit.).

le derivate (oggettive, esterne e intenzionalmente prodotte) e da quelle decisamente spurie nella loro relazionalità (soggettive e proiettive), e, in generale, interrogarsi, senza moraleggiare, su cosa potrebbe significare fare un uso «onesto» delle atmosfere⁵⁶. Ma non è questo il luogo, e d'altra parte forse l'atmosfera non è mai razionalizzabile quanto si vorrebbe, anzi nei casi (politicamente) peggiori è un sentimento contagioso di massa con cui «non si discute [...] come non si discute con i cicloni»⁵⁷. Sarà pur vero, infatti, parafrasando Freud, che alla lunga nelle istituzioni umane le visioni critiche e ben fondate hanno la meglio su atmosfere puramente suggestive e su tecniche persuasive fuorvianti⁵⁸: peccato che siano spesso necessari tempi lunghi e densi di sventure. E allora anche una certa competenza atmosferologica può tornare utile da subito, quanto meno per sventare l'alibi dei capri espiatori (magari ritenuti subliminali) e l'ennesima geremiade sulla tirannia della messa in scena politica su un cittadino che erroneamente si presume inerme.

⁵⁶ Ad esempio, evitando come contrario alle democrazie liberali, perché totalizzante e antrieducativo, l'uso penale dell'atmosfera di vergogna (cfr. Griffero, T., «Vergognarsi di, per, con...», in Antonelli, E., Rotili, M. [a cura di], *La vergogna* [Sensibilia 5-2011], Mimesis, Milano 2012, pp. 161-190; pp. 173-174; Nussbaum, M., *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* [2004], Carocci, Roma 2005).

⁵⁷ Le Bon, G., *Psicologia delle folle*, cit., p. 224.

⁵⁸ Due su tutte: la razionalizzazione di una dissonanza cognitiva artificialmente suscitata nel ricevente, che, sentendosi in colpa, accoglie acriticamente la soluzione offerta dalla fonte; l'attivazione di un meccanismo fantasmatico per cui una cosa è tanto più desiderabile quanto meno è (creduta) disponibile (cfr. Pratkanis, A.R., Aronson, E., *Psicologia delle comunicazioni di massa*, cit., pp. 45-51, 206-214).

OGGETTO ESTETICO E PREDICAZIONE ARTISTICA

Pietro Kobau

1. I termini del giudizio

L'esperienza estetica si rivela un oggetto di indagine assai strano e sfuggente, al punto che la sua esistenza è stata più volte negata¹. Le cose cambiano, tuttavia, non appena si spostò la prospettiva sul giudizio estetico inteso come atto di giudizio pubblico. E, su questo terreno, alquanto discosto da quello della «mera» psicologia, le cose più concrete appaiono le parole adoperate per giudicare.

È questa la via aperta da Frank Sibley nel suo famoso saggio del 1959, dove sono prese in esame le circostanze in cui adoperiamo almeno una parola «tale da rendere necessari gusto o perspicacia per essere impiegata», ossia un «termine estetico (o espressione estetica)» cui vanno fatti corrispondere «concetti estetici ovvero [...] concetti di gusto»². Sono i casi in cui affermiamo «che una poesia è saldamente compatta o profondamente toccante; che un quadro manca di equilibrio, o ha una certa serenità e quiete, o che l'insieme delle figure determina una tensione stimolante»³. Sono casi che non chiedono di essere affrontati in chiave tradizionalmente psicologica, indirizzando l'indagine sulla peculiare facoltà (il gusto) che permetterebbe di avanzare simili affermazioni. Ma nemmeno, d'altro canto, pretendono di essere affrontati in chiave metafisica, chiedendosi cioè se l'oggetto di giudizio possieda peculiari qualità – le proprietà estetiche – e di quale natura esse siano. Piuttosto, occorrerà chiedersi quale nesso si dia, una volta sollecitati al giudizio, tra l'impiego di termini non estetici e termini estetici. A un primo livello, l'osservazione di un oggetto naturale o di un artefatto si esplicita in termini non estetici: riferibili a una qualità «naturale», «osservabile», «percettiva», «fisica», «oggettiva», ovvero facendo uso di un linguaggio «neutro», «descrittivo»⁴. Questo avviene quando, ad esempio, affermiamo «che un quadro utilizza colori tenui, in prevalenza azzurri e verdi, e presenta figure

¹ Cfr. ad esempio Dickie, G., «Is Psychology Relevant to Aesthetics?», *The Philosophical Review*, 71/3, 1962, pp. 285-302; Id. «The Myth of Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly*, 1/1, 1964, pp. 56-65. Ma si consideri pure la più articolata strategia della tradizione pragmatista (che porta da Dewey, J., *Arte come esperienza* [1934], tr. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2007, a Goodman, N., *I linguaggi dell'arte* [1968, 1976²], a cura e con un'introduzione di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 2003) dove, indagando un'esperienza estetica intesa come non affatto eccezionale sotto il profilo psicologico ed epistemico, viene parimenti negato il preteso statuto di eccezionalità delle pratiche artistiche.

² Sibley, F., «Aesthetic Concepts», *The Philosophical Review*, poi (riv.) in Margolis, J. (a cura di), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1962, pp. 64-87; ora in Sibley, F., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, a cura di Benson, J., Redfern, B., Roxbee Cox, J., Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 1-23; tr. it. «Concetti estetici», in Kobau, P., Matteucci, G., Velotti, S. (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 178-206 (la tr. it. dà conto delle rettifiche dell'ed. 1962 rispetto alla prima ed.): pp. 178-179.

³ Ivi, p. 178.

⁴ Ivi, pp. 178-179, nota.

ingnocchiate in primo piano; che il tema di una fuga si inverte nel tal punto e c'è uno stretto nel finale; che l'azione di una commedia si svolge nell'arco di un giorno e c'è una scena di riconciliazione nel quinto atto»⁵. A un secondo livello, l'osservazione richiede però l'impiego di termini estetici: espressioni come «*unificato, bilanciato, integrato, inanimato, sereno, fosco, dinamico, potente, vivace, delicato, commovente, vieto, sentimentale, tragico*»⁶.

Nei decenni successivi la materia si è ramificata. Da una parte, essa ha dato origine a discussioni sull'opportunità di depurarla di ogni psicologismo, determinati dalla formulazione originale del problema. Sibley, in effetti, non era riuscito a fare a meno di scomodare una facoltà come quella del gusto⁷. Su un altro versante, si è tentato invece di recuperare l'utilità di un approccio psicologico: a esempio, parlando di qualità gestaltiche come motivi dell'uso delle espressioni estetiche⁸. O, ancora, si è voluto trasferire l'intero problema sul piano metafisico, sfruttando i suggerimenti di Sibley rispetto alla possibilità di considerare le proprietà estetiche come emergenti rispetto alle altre⁹, oppure insistendo sul carattere non meramente descrittivo, ma inevitabilmente valutativo e prescrittivo, delle espressioni estetiche¹⁰. Tuttavia, al di là della fortuna di questi diversi indirizzi, è riemerso periodicamente, senza trovare soluzione¹¹, quello che per Sibley costituiva il nucleo del problema: il nesso tra l'impiego di espressioni estetiche e non estetiche. Si tratta di capire come e perché – in situazioni quotidiane, o ponendosi sotto la guida di esperti, soprattutto critici d'arte, che cercano di influenzare o educare il gusto dei neofiti – si invocano qualità non estetiche per giustificare l'impiego di un termine estetico. Rispetto a questo problema, la tesi di Sibley è che l'uso di caratterizzazioni

⁵ Ivi, p. 178. I curatori della raccolta degli scritti estetologici sibleyani (Sibley, F., *Approach to Aesthetics*, cit.) hanno evidentemente preso molto sul serio questa distinzione, tanto da decidere di non includervi Sibley, F., «Seeking, Scrutinizing and Seeing», *Mind*, n.s., 64/256, pp. 455-478.

⁶ Sibley, F., «Aesthetic Concepts», cit., p. 179.

⁷ Insistendo sempre sul «dato» della differenza tra gli individui quanto alla capacità di esercitarla. Un tentativo di critica distruttiva su questo fronte è già Broiles, R.D., «Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23/2, 1964, pp. 219-225.

⁸ Qui, si trovano spunti già in Sibley, F., «Aesthetic and Non-aesthetic» (1965), ora in Id., *Approach to Aesthetics*, cit., pp. 33-51.

⁹ Anche qui, vedine spunti già in Sibley, F., *Approach to Aesthetics*, cit., raccolti poi ad esempio da Mitchells, K., «Aesthetic Perception and Aesthetic Qualities», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 67, pp. 53-72 e, quindi, da una serie di ricerche ormai autonome dove, tra i lavori più rappresentativi, andrà citato Matravers, D., Levinson, J., «Aesthetic Properties», *Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volumes*, 79, 2005, pp. 191-227.

¹⁰ Tra la letteratura più recente, cfr. Bonzon, R., «Thick Aesthetic Concepts», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67/2, 2009, pp. 191-199.

¹¹ Normalmente, nella chiave di una analisi o di un riesame più o meno critici delle argomentazioni di Sibley, come è in Schwyzer, H.R.G., «Sibley's 'Aesthetic Concepts'», *The Philosophical Review*, 27/1, 1963, pp. 72-78 (cui risponderà Sibley, F., «Aesthetic Concepts: A Rejoinder», *The Philosophical Review*, 72/1, 1963, pp. 79-83); Logan, J.F., «More on Aesthetic Concepts», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25/4, 1967, pp. 401-406; Freedman, M.P., «The Myth of Aesthetic Predicates», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27/1, 1968, pp. 49-55; Kivy, P., «Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities», *The Journal of Philosophy*, 65/3, 1968, pp. 85-93; Id., «What Makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic», *Philosophy and Phenomenological Research*, 36/2, 1975, pp. 197-211; Id., «Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37/4, 1979, pp. 423-432; Stahl, G., «Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29/3, 1971, pp. 385-389; Iseminger, G., «Aesthetic Judgements and Non-Aesthetic Conditions», *Analysis*, 33/4, 1973, pp. 129-132; Carney, J.D., «Aesthetic Terms», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39/4, 1981, pp. 453-454; o nel notevole lavoro di Hungerland, I.C., «The Logic of Aesthetic Concepts», *Proceedings of the American Philosophical Association*, 36, 1962, pp. 43-66 (non granché recepito) che muove dalla distinzione tra criteri di giustificazione e criteri di verità per riformulare il problema in maniera più soddisfacente.

estetiche non è vincolato da condizioni necessarie e sufficienti come lo è l'impiego delle espressioni non estetiche: «Non ci sono condizioni sufficienti, né aspetti non-estetici tali per cui la presenza di un certo insieme o numero di essi giustificherà o garantirà indubitabilmente l'utilizzo di un termine estetico»¹². Se si può parlare di concetti, i concetti estetici sono cioè «governati (*governed*)» dall'applicabilità di concetti non estetici solo in senso *negativo*. Sono cioè predicati di cui, al verificarsi di determinate condizioni sul piano non estetico, si può argomentare (al più) la non applicabilità. Con un esempio di Sibley: «Se mi viene detto che un dipinto nella prossima sala consiste esclusivamente di una o due strisce di un azzurro molto tenue e di un verde molto tenue, disposte ad angolo retto su uno sfondo fulvo tenue, posso essere sicuro che esso non sarà né acceso né vistoso né sgargiante né fiammeggiante»¹³.

2. *Categorie artistiche?*

Rispetto alle mole di questioni sollevate dal saggio di Sibley del 1959 – che riguardano, oltre alla filosofia del linguaggio, la filosofia della percezione, l'epistemologia, la teoria dei concetti, l'ontologia – sarà meglio non azzardare risposte. Non solo per la gamma di voci cui ha dato luogo, ma perché, forse, non sono ancora venute a galla tutte le implicazioni della questione cardinale: il nesso tra termini estetici e non estetici. Le pagine che seguono tenteranno di fornire un contributo a questo solo problema.

Tra le filiazioni teoriche del dibattito originato da Sibley, va registrata una discussione affine: strettamente imparentata, ma comunque distinta. È stata sollevata dal saggio di Kendall Walton del 1970 dedicato alle «categorie dell'arte». Questo scritto si apre con il richiamo a un punto fermo delle ricerche di Sibley, nonché in generale della letteratura sui giudizi estetici: l'idea che tali giudizi vengano emessi in presenza dell'oggetto giudicato, ovvero ne richiedano un'esperienza in prima persona e non possano basarsi su una semplice descrizione, per quanto accurata. Poco dopo, l'argomentazione si focalizza sull'idea che le «opere d'arte sono semplicemente oggetti con diverse proprietà, delle quali ci interessano innanzitutto quelle percettive – le proprietà visive dei dipinti, quelle uditive della musica e così via», laddove va precisato che «le proprietà percettive comprendono sia quelle 'estetiche', sia quelle 'non estetiche'», come avviene per «il senso di mistero e di tensione di un dipinto insieme ai suoi colori scuri e la composizione diagonale; l'energia, l'esuberanza e la coerenza di una sonata, insieme con i suoi metri, ritmi, altezze, timbri»¹⁴. Fin qui ci si trova del tutto nel solco tracciato da Sibley. Ma, di seguito, Walton avanza una tesi innovativa: le proprietà estetiche di un'opera non dipendono in modo semplice da quelle non estetiche¹⁵, ma possono venire apprezzate solo quando l'opera risulti categorizzata in modo corretto. Saggiamente, l'autore rinuncia a fornire criteri rigidi per l'elencazione delle «categorie artistiche» annunciate come suo tema fin dal titolo (si può immaginare che possano corrispondere a un elenco aperto e storico). Cita invece come esempi «mezzi, generi, stili, forme», sottolineando che simili categorie possono venire individuate soltanto se «sono interpretate in modo tale che l'appartenenza a esse sia determinata unicamente in base a proprietà che possono venire percepite in un'opera quando questa è esperita in maniera normale»¹⁶. Ad esem-

¹² Sibley, F., «Aesthetic Concepts», cit., p. 183.

¹³ Ivi, p. 184.

¹⁴ Walton, K.L., «Categories of Art», *The Philosophical Review*, 79/3, 1970, pp. 334-367: p. 335.

¹⁵ Ivi, p. 338.

¹⁶ Ivi, pp. 338-339.

pio, dunque, sarà tale la categoria di «dipinto», giacché l'appartenervi, o meno, dipende da caratteristiche *percepibili* quali l'essere una superficie piana e variamente trattata con sostanze coloranti. Articolando questa tesi, Walton distingue poi tra proprietà percettive standard, variabili e contro-standard relativamente a una data categoria artistica. Una proprietà percettiva sarà standard relativamente a una categoria artistica quando la sua presenza (anche insieme ad altre) determina la categorizzazione di un'opera in quella categoria; sarà variabile quando la sua presenza risulterà ininfluente per quella categorizzazione; sarà contro-standard quando consisterà nell'assenza di una proprietà standard, ovvero nella presenza di una proprietà che vale a escludere un'opera da una categoria determinata¹⁷. Ecco alcuni esempi di Walton:

Relativamente alla categoria «pittura», la piattezza di un dipinto e l'immobilità dei suoi tratti di colore sono standard, mentre le forme e i colori particolari che contiene sono proprietà variabili. La presenza di un oggetto tridimensionale che sporge da esso o una contrazione della tela provocata da qualche dispositivo elettromeccanico sarebbero contro-standard rispetto a quella categoria. Le linee rette di una *stick-figure*¹⁸ e le forme squadrate dei dipinti cubisti sono standard rispetto a tali categorie, mentre sono variabili rispetto a quelle di disegno e dipinto¹⁹.

Ora, della proposta di Walton vanno notati due aspetti. Il primo: è cruciale che la correttezza di una categorizzazione dipenda dalla presenza e dalla discriminazione di qualità percettive²⁰. In secondo luogo, si ammette la possibilità di categorizzazioni multiple e variabili, ossia che una medesima opera, o una sua parte, possa venire categorizzata (ed apprezzata esteticamente) in più maniere, allo stesso tempo o in momenti diversi²¹. Ecco un esempio:

Le forme di un dipinto o di un'istantanea di un atleta che esegue un salto in alto sono statiche, ma queste immagini non ci appaiono come quelle di un saltatore il cui movimento è congelato a mezz'aria. E, certo, per le proprietà dell'immagine che per noi sono variabili (ad esempio, l'esatta collocazione delle figure, le pennellate ricurve del dipinto, alcune lievi indefinitzze della fotografia) l'atleta può apparire preso in un'attività frenetica: le immagini possono trasmettere nitidamente un senso di movimento. Ma se delle immagini statiche esattamente uguali a quelle del dipinto o dell'istantanea compaiono in un film, e noi vediamo quest'ultimo come un film, probabilmente ci colpiranno in quanto rassomiglianti a un atleta statico²².

L'idea di Walton è certamente diversa da quella di Sibley. Pur tenendo a non apparire troppo distante da questi, egli assume fin da principio²³ che le qualità estetiche (e l'uso di termini estetici) *dipendano* dalle qualità non estetiche. Inoltre, Walton articola il problema del nesso tra i due ordini di qualità in base al modello «Categorizzazione dell'opera (in base a proprietà percepibili) → Emersione di qualità estetiche sulla base di

¹⁷ Ivi, p. 339.

¹⁸ Riferito alla grafica contemporanea, il termine si riferisce ai disegni che rappresentano esseri umani o animali rendendone le teste con una forma circolare e il resto del corpo con delle linee rette.

¹⁹ Ivi, p. 340.

²⁰ Laetz, B., «Kendall Walton's 'Categories of Art': A Critical Commentary», *The British Journal of Aesthetics*, 50/3, 2010, pp. 287-306, sottolinea questo elemento della proposta di Walton, distinguendo nettamente al suo interno una tesi psicologica e una tesi ontologica.

²¹ Cfr. Walton, K.L., «Categories of Art», cit., pp. 341-342.

²² Ivi, pp. 345-346.

²³ Con qualche semplificazione di troppo, Walton si richiama a Sibley, F., «Aesthetic and Non-aesthetic», cit., dove questi guarderebbe con favore alle tesi emergentiste, nonché ai suggerimenti volti a trattare le qualità estetiche come gestaltiche. Cfr. Walton, K.L., «Categories of Art», cit., pp. 337-338.

qualità non estetiche (ugualmente percepibili)». Ma è ancor più vero che quello di Walton è un problema diverso da quello di Sibley: per il primo, i giudizi estetici che si tratta di indagare dipendono da una corretta categorizzazione artistica, ciò che per Sibley non ha alcun ruolo particolare. Ovviamente, le esemplificazioni di Walton parlano sempre di opere d'arte: mentre gli esempi utili a Sibley (che pure riguardano soprattutto artefatti) potrebbero pur sempre riguardare giudizi esercitati su oggetti che non siano artefatti, né (a maggior ragione) opere d'arte.

A questo proposito, si può anzi incidentalmente osservare che l'espressione di un giudizio «puramente» estetico risulta normalmente favorita quando la categorizzazione dell'oggetto giudicato è debole, come avviene quando l'oggetto è reso in qualche modo «astratto» dal mezzo scelto per rappresentarlo, ad esempio allorché una forma d'arte pone al centro le peculiarità percettive del mezzo che le è specifico. Un esempio, per chiarire brevemente²⁴. È plausibile che una fotografia in bianco e nero di un dato soggetto, perché possa essere adeguatamente apprezzata sotto il profilo estetico, vada innanzitutto categorizzata come una fotografia: una fotografia in bianco e nero (e non a colori); una fotografia ascrivibile a un dato genere (un'istantanea, poniamo; oppure, ancor più specifico, un esemplare di *street photography*); una fotografia realizzata con determinati accorgimenti tecnici (uso di un teleobiettivo o di un grandangolo, realizzazione di una data profondità di campo...) e non altri ecc. Ma se ci si sofferma sul caso della cosiddetta fotografia astratta si osserverà questo: una corretta categorizzazione aiuta l'osservatore a saltare, per così dire, diversi passaggi e lo invita a giudicare e apprezzare prevalentemente le caratteristiche *visibili* che possono essere tecnicamente prodotte con il mezzo fotografico. Si prenda uno dei particolari di nudo preso di scorcio in una foto di Man Ray: per essere apprezzato esteticamente, tale particolare andrà riferito alla sua categoria di appartenenza – la fotografia astratta –, e saranno così soggette a giudizio estetico le caratteristiche puramente visive dell'immagine. Mentre questo non dovrebbe accadere, ad esempio, a chi osservi uno dei polivinili iperrealistici di John De Andrea, che sarà rinviato a un'esperienza il più possibile trasparente del soggetto.

3. Oggetto estetico / opera d'arte

Gli esempi come quelli appena addotti – che assecondano l'idea secondo cui diverse forme artistiche mirerebbero a realizzare in diversa misura un apprezzamento puramente estetico – potrebbero essere moltiplicati a piacere. Ma esistono altre questioni lasciate in sospeso. Una di queste è la confusione di cui, come sembra, è stato vittima Sibley. Lo abbiamo già accennato: è quella tra oggetto estetico e opera d'arte²⁵.

²⁴ Il caso del giudizio estetico emesso dinanzi a oggetti non artistici, ovvero in assenza di categorizzazione artistica, verrà affrontato più estesamente nel prossimo paragrafo.

²⁵ Seguirò qui solo in parte i suggerimenti di Best, D., «The Aesthetic and the Artistic», *Philosophy*, 57/221, 1982, pp. 357-372 (di cui può essere considerato precursore Walsh, D., «Aesthetic Objects and Works of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33/1, 1974, pp. 7-12) – ossia non fino al punto di distinguere tra estetico e artistico (e non tra due sensi di estetico), in base a una concezione che, contro Sibley, considera non pertinenti i giudizi emessi rispetto a opere d'arte mediante l'uso di espressioni estetiche (p. 366), giacché a ogni forma d'arte sarebbe intrinseca la «possibilità di esprimere una qualche concezione di una questione esistenziale» (p. 363), ciò che sarebbe quindi il vero oggetto di giudizio. È chiaramente una teoria rappresentazionista dell'arte che, come lo stesso autore riconosce, crea notevoli difficoltà nel voler trattare diverse e importanti forme d'arte come l'architettura e la musica (pp. 369 sgg.). Dovrebbe inoltre apparire chiaro che, come da me proposta, la distinzione tra oggetto estetico e opera d'arte non è riconducibile a una strategia funzionalistica, co-

Altrove²⁶ ho provato a proporre una distinzione, non meramente terminologica, tra «oggetti estetici» e «opere d'arte». In tale prospettiva, «opera d'arte» è un'espressione di uso corrente: incoraggiati dal senso comune, l'adoperiamo per riferirci a tipologie di oggetti pertinenti ad alcune pratiche sociali, come il visitare musei, andare al cinema, comperare delle stampe, e così via. Ciò facendo, siamo convinti di possederne i relativi concetti – o, altrimenti, di poterci riferire all'occorrenza ai concetti, senz'altro più raffinati, che ne avranno gli esperti: storici d'arte, critici, estetologi. La situazione sembra chiara. Ma può darsi il caso in cui l'uso del lemma «opera d'arte» risulti per lo meno problematico²⁷.

Si tenga per ora da parte questa possibilità, e si consideri un'altra espressione: «oggetto estetico». Diversamente da «opera d'arte», è un'espressione tecnica, introdotta da Monroe C. Beardsley come alternativa alla prima. Secondo l'autore, infatti, le opere d'arte *stricto sensu* non si possono pensare o definire al di fuori di una peculiare «esperienza estetica» che ne sarebbe costitutiva. Quale fine abbia fatto questa proposta è però ormai noto²⁸. Essa è stata per lungo tempo oscurata, insieme con altre cosiddette definizioni «estetiche» dell'arte, da approcci teorici che si rifiutavano di considerare come centrale una valutazione ovvero un'esperienza irrimediabilmente soggettiva delle opere²⁹. Nel loro rigorismo, tali approcci muovono dall'assunto secondo cui le qualità estetiche di un'opera *non* determinano il nostro trattarla come tale³⁰. Non propongo però certo di riesumare la formula di Beardsley all'interno di una teoria «estetica» dell'arte³¹. Al contrario: proverò a suggerirne la validità a proposito di oggetti che però *non* sono (almeno, non necessariamente) opere d'arte.

Che cosa troviamo, nell'universo degli «oggetti estetici», una volta distinti dalle opere d'arte? Moltissimi oggetti naturali: bei panorami, albe e tramonti suggestivi, vegetali interessanti, minerali espressivi, bellissimi corpi animali (umani e non). Ma anche, ad esempio, oggetti di artigianato o di design industriale (sobri, divertenti...) che non dobbiamo per forza considerare artistici. E ancora, per fare altri esempi: i prodotti dell'industria della moda, i corpi umani modificati dalla chirurgia estetica, molta della cosiddetta *body art*, diverse creazioni di giardinaggio o architettura o urbanistica... In breve: oggetti naturali e, insieme a questi, artefatti. E se non conta che siano artefatti, conta, invece, che abbiano (al di là di altre loro funzioni o utilità) un rilievo, un interesse, un valore estetico *positivo*.

D'altro canto, se ci volgiamo al territorio dell'arte, troviamo che quelle che si chiamano opere in senso stretto sono cose di altro genere rispetto agli oggetti estetici. Oltre all'arte figurativa, ci sono i poemi, le sinfonie, i *ready made* e le varie produzioni dell'arte concettuale, installazioni e *performance*, e creazioni che sfidano in modo ancora più ardi-

me è ad esempio quella di Davies, S., «Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty», *The Philosophical Quarterly*, 56/233, 2006, pp. 224-241. Su McIver Lopes, D., «The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value», *The Philosophical Quarterly*, 61/244, 2011, pp. 518-536, si dirà qualcosa più sotto.

²⁶ Kobau, P., «Delle marche e delle etichette», *Aisthesis*, 4, 2011, pp. 9-90 (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10992>).

²⁷ Questo punto è più estesamente trattato in Kobau, P., «Delle marche e delle etichette», cit., in opposizione alla prospettiva assunta da D'Angelo, P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

²⁸ Per una panoramica, cfr. Wreen, M., «Beardsley's Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E.N. Zalta, <http://plato.stanford.edu>, 2005.

²⁹ Si apre qui l'immenso problema del contestualismo: almeno per Walton, cfr. però l'accurata valutazione di Laetz, B., «Kendall Walton's 'Categories of Art': A Critical Commentary», *The British Journal of Aesthetics*, 50/3, 2010, pp. 287-306, che conclude togliendolo dall'elenco dei contestualisti.

³⁰ Si intendono i lavori prodotti nella scia di Danto, A.C., «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61, 1964, pp. 571-584.

³¹ Che è comunque il trend attuale: cfr., tra gli autori più influenti in tal senso, Noël Carroll, specie nei lavori successivi a «Aesthetic Experience Revisited», *British Journal of Aesthetics*, 42/2, 2002, pp. 145-168.

to i canoni vigenti nel sistema premoderno delle arti: la *art brut*, per esempio, o la *animal art*. Hanno qualcosa in comune? Lo si può sostenere, a patto di tenerne ferme le differenze rispetto agli oggetti estetici, e non cercando di annoverare tra questi anche le opere d'arte. In breve: con entrambe le categorie è decisivo che si tratti di artefatti. Per entrambe, però, gioca un ruolo importante il valore estetico. Ma è chiaro: per le opere d'arte il valore estetico non deve essere necessariamente positivo³².

Fin qui, la proposta avanzata è semplice. Forse addirittura troppo. Qualcuno potrebbe invitarci a riconoscere che, pur ammettendo che oggetti estetici e opere d'arte possano separarsi come distinti, bisognerebbe anche considerare che tra questi due estremi si danno quelle che chiamiamo opere «normali»: quelle cose che (apparentemente anche senza possedere una vera e propria definizione di arte) facilmente trattiamo e apprezziamo come «opere». Tra il più ovvio dei bei tramonti e la performance più cervellotica (e magari rivolvente) non si colloca forse un'infinità di più o meno tradizionali dipinti, poemi, sinfonie? Essi vi si collocano paradigmaticamente proprio perché sono forme d'arte e opere standard. Non è forse vero che, invocando come distinta la categoria di opera d'arte, stiamo parlando invece dei soli casi anomali, quelli che si discostano dal paradigma? I nostri critici suggerirebbero così di marginalizzare o espungere tutti quegli esempi in cui l'arte non sembra fatta per dare luogo a un'esperienza estetica positiva³³.

Pare normale, in effetti, vedere sovrapposti l'oggetto estetico e l'opera d'arte, considerando paradigmatico il caso della loro coincidenza e, invece, devianti (ovvero frutto di operazioni «parassitarie») i casi in cui da tale coincidenza ci si allontana. Ed è proprio questo uno dei presupposti di Sibley³⁴, strettamente legato all'altra premessa, quella per cui un giudizio estetico può essere espresso soltanto quando un'opera d'arte è, per così dire, sotto la presa diretta della nostra percezione di essa. Una simile strategia sembra però insoddisfacente: come minimo, ignora il successo di gran parte dell'arte del Novecento nel negare che una serie di caratteristiche proprie degli oggetti estetici siano peculiari delle opere d'arte.

4. Giudizio estetico, giudizio artistico

Prima di ritornare a Sibley e rendere operativo ciò che ho appena detto, occorre avanzare ancora un'ultima osservazione. L'impostazione del problema di Sibley risulta viziata dalla falsa assunzione della coincidenza tra oggetto estetico e opera d'arte, perché tale falsa assunzione comporta immediatamente la confusione tra due tipi diversi di giudizio estetico, con un occhio al ruolo che vi hanno termini e concetti estetici e non estetici.

Altrove, cercando una teoria dell'arte che potesse evitare la confusione appena denunciata, ho espresso la mia simpatia per la teoria istituzionale di George Dickie³⁵, che – nella mia versione – prevede tre condizioni di applicabilità del concetto di «arte» a un oggetto:

³² Non sarei dunque affatto contrario a sostenere, nella scia di questa distinzione tra oggetto estetico e opera d'arte, la possibilità di una divergenza tra valore estetico e valore artistico. Purtroppo, non è possibile svolgere in questa sede un'adeguata disamina dell'accuratissimo McIver Lopes, D., «The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value», cit., che nega il darsi di un valore artistico distinto da quello estetico – disamina che spero di fornire in altra sede.

³³ Contro l'«eccezionalismo» cfr. Ferraris, M., *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007, pp. 7-9.

³⁴ Esplicitato in maniera particolarmente netta in Sibley, F., «Arts and Aesthetics – What Comes First?» (1992), ora in Id., *Approach to Aesthetics*, cit., pp. 135-141.

³⁵ Cfr. Dickie, G., *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York 1984.

1. condizione di artefattualità;
2. condizione di esteticità (l'oggetto deve poter sostenere giudizi estetici, ma non necessariamente né tendenzialmente positivi);
3. condizione di socialità (l'oggetto non è un semplice artefatto dotato di qualità estetiche, bensì propriamente un'opera d'arte, solo per soggetti che si riferiscono a istituzioni che rientrano complessivamente nel «mondo dell'arte»).

Rispetto a quest'ultima condizione, non ho potuto fare a meno di notare alcuni punti di debolezza. Vorrei ritornare, in particolare, su uno di questi aspetti, che mi pare imprescindibile per definire l'identità e lo statuto di un'opera d'arte. Se è vero che Dickie sembra poco propenso a confondere oggetto estetico e opera d'arte, la sua teoria sembra tuttavia ignorare una circostanza che ritengo fondamentale. L'autore, cioè, confonde tra loro due tipi di giudizio estetico: quello privato e quello pubblico. Ovvero: un conto è confrontarsi privatamente («soggettivamente», direbbe Kant) con un oggetto e giudicarlo sotto il profilo estetico. Altro conto, però, è giudicare un oggetto in quanto (parafrasando Dickie) componente di quell'atto sociale che è l'offerta da parte di un artista (non in quanto semplice artefice, dunque, ma in quanto soggetto istituzionalmente autorizzato a compiere questo atto) di un oggetto a (almeno un) altro soggetto autorizzato a giudicarlo pubblicamente – il tutto secondo le regole (più o meno informali: non importa) del mondo dell'arte. Questo atto, che si vorrebbe chiamare transazione estetica, potrà certo dare luogo a discussioni e negoziazioni circa il valore dell'oggetto: un valore che potrà anche non fissarsi mai, ma che darà intanto luogo ad altre precise conseguenze. La transazione verrà anzitutto registrata come atto sociale. E si noti che tale registrazione potrebbe perfettamente essere anche la testimonianza di un atto sociale mal riuscito («non sono riuscito a presentare adeguatamente il mio lavoro al pubblico», «no, la tua opera non mi può piacere»); o altrimenti problematico, o paradossale, magari (come avviene nel caso di molte opere *borderline*) per una consapevole intenzione dell'artista («ti piace questa cosa che ho voluto fare così strana, così brutta?», «ti piace questa cosa che ho voluto fare per smentire le tue idee sull'arte?», «ti piace questa cosa che non so nemmeno io bene che cosa sia?»). Soprattutto³⁶, la transazione di cui stiamo discorrendo, se correttamente eseguita, si concluderà sempre lasciando una (almeno prima) traccia materiale. Anzi, già l'atto di offerta da parte dell'artista può essere sufficiente a lasciare una traccia adeguata: un applauso, un fischio – e una recensione che li ricordi. Questa traccia non solo attesterà ciò che è avvenuto (la peculiare transazione in cui un artista ha offerto una cosa a un soggetto qualificabile come «pubblico» affinché la giudicasse sotto il profilo estetico), ma vincolerà e orienterà le possibili ulteriori discussioni e negoziazioni vertenti sull'oggetto in questione. Questo, da quel momento in poi, esisterà come opera d'arte.

Ritornando allora (e finalmente) a Sibley, che cosa rimane, dopo questa lunga *pars destruens* – in realtà (o almeno, e certamente, nelle mie intenzioni) un ulteriore e necessario raffinamento del suo modo di impostare il problema dei giudizi estetici? Due intuizioni di fondo, due suggerimenti per una *pars costruens* tutta da scrivere. La prima: se hanno una qualche speranza di riuscita i progetti di naturalizzazione relativi alla teoria dei giudizi estetici, questa potrà riguardare solamente i giudizi estetici privati, emessi cioè rispetto agli oggetti estetici. La seconda: un'indagine sui termini, sulle proprietà, sui concetti, sui valori che sostanziano i giudizi emessi dinanzi alle opere d'arte potrà avanzare solamente riguardando queste ultime come oggetti sociali.

³⁶ Raccogliendo qui la teoria della documentalità proposta da Ferraris, M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

IL VINO E LE METAFORE DELL'ISPIRAZIONE NELLA POETICA ANTICA

Giovanni Lombardo

Per Luigi

kratēr philophrosýnēs nēphálios

1. L'ispirazione divina contrassegna fin dalle origini l'idea greca della poesia. Prossima all'esperienza religiosa, l'esperienza poetica è un dono sovranaturale che conferisce al cantore una funzione parallela a quella del profeta, nel senso del termine greco *prophētēs*: portavoce dei messaggi e dei voleri degli dèi¹. Come attestano sia il culto d'Apollo, sia il culto di Dioniso, i più antichi rituali prevedevano che il dio provocasse la *trance* dei suoi profeti penetrando nelle loro menti e nei loro corpi durante il respiro oppure mediante le bevande e i cibi (una credenza riscontrabile anche fuori dal mondo greco, se si pensa agli effetti del *soma* nella mitologia vedica o agli effetti dell'idromele nella mitologia nordica)². Un passo delle *Questioni romane* di Plutarco, relativo alla follia delle baccanti, ci descrive bene come l'ingestione di qualcosa (in questo caso: l'edera) potesse condurre all'estasi divina (*Quaest. Rom.* 112, 291a):

Quando le baccanti entrano in uno stato di furore, si gettano sull'edera, la strappano con le loro mani e la masticano con i denti. Questo rende assai verosimile ciò che si dice dell'edera: in questa pianta ci sarebbe un soffio di follia (*pneûma manias*) che trasporta l'anima fuori da sé stessa e produce un'ebbrezza senza vino e senza sapore (*àoinon epágei méthēn kai àcharin*), soprattutto in coloro che sono naturalmente portati all'entusiasmo.

Come vedremo più in là, questa «ebbrezza senza vino» (*àoinos méthē*) ci aiuterà a spiegare il senso e l'origine della *sobria ebrietas* e di altre espressioni intese a definire, in una forma ossimorica, la coesistenza di due stati interiori incompatibili o comunque in tensione.

Rifacendosi a una tradizione che è dunque molto remota, Platone dipinge la condotta dei poeti ispirati in termini di possessione (*enthousiasmós*) o di follia (*mania*). Nello *Ione*, i poeti sono paragonati ai Coribanti, trascinati dal vortice delle loro danze orgiastiche; oppure alle Baccanti che, abitate dal dio, attingono latte e miele da correnti non meno magiche di quelle sorgive delle Muse donde sgorga il dolce liquore della poesia – un raffronto, quest'ultimo, non molto distante dall'analogia con gli effetti del vino (Plato *Ion* 534a). Nel *Fedro*, la poesia è invece annoverata tra le quattro forme di

¹ Si vedano, per esempio, Sperduti, A., «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 81, 1950, pp. 209-240, e Murray, P., «Poetic Inspiration in Early Greece», *Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, pp. 87-100.

² Al riguardo, sono molto istruttivi gli studi di Durante, M., *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, I: *Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, II: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1971-1976. Per il parallelo con il *soma* vedico si tengano presenti anche le chiose di Eric R. Dodds ad Eur. *Bacch.* 274-85, in Euripides, *Bacchae*, ed. with introd. and comm. E.R. Dodds, Clarendon Press, Oxford 1960², pp. 104-106. È forse superfluo ricordare che l'assunzione di pozioni narcotiche presso i popoli primitivi è evocata da Nietzsche a sostegno di quell'analogia tra l'estasi (*Verzückung*) dionisiaca e l'ebbrezza (*Rausch*) su cui si apre la *Nascita della tragedia* (§ 1).

folia (quella dei profeti, quella dei sacerdoti, quella – per l'appunto – dei poeti e quella degli amanti) che, essendo indotte dagli dèi, riescono benefiche, perché «la follia (*manía*) proveniente da un dio è migliore dell'assennatezza (*sōphrosýnē*) proveniente dagli uomini» (*Phaedr.* 244d). A proposito della *manía* poetica, Platone fa dire a Socrate (245a):

La terza è la *manía* o la possessione discesa dalle Muse: prende un'anima delicata e casta, la eccita, la fa baccheggiare con i canti e con ogni altra forma di poesia e, abbellendo le tante e tante imprese degli antichi, istruisce i posteri. E chi giunge alle porte della poesia senza la *manía* delle Muse, convinto che sarà buon poeta per la sua abilità tecnica, rimane invece imperfetto, giacché la poesia di chi è assennato sparisce davanti alla poesia di chi è preda della *manía*.

Pensoso dell'avvenire della *polis* e della formazione dei giovani, Platone esige che l'ispirazione poetica sia giudicata per quello che realmente essa è: una sudditanza emotiva che ottunde la facoltà razionale e impedisce ogni accesso al sapere. Questa diffidenza verso la poesia perdura fino ai suoi ultimi scritti. Se la *Repubblica* (607b), aveva evocato la *palaià diaphorá*, l'«antica contesa» tra la poesia e la filosofia, le *Leggi* (4.719c) fanno rimontare l'idea della possessione divina a un *palaiòs mýthos*, a un'«antica favola» secondo la quale «il poeta, allorché s'assiede sul tripode della Musa, non è più padrone della sua mente ma, come una fonte, fa subito scorrere ciò che dentro gli affluisce»³.

2. Nella cultura preplatonica, l'ispirazione divina non si presentava sempre sotto forma di rapimento estatico, ma aveva piuttosto la doppia funzione di conferire autorità al poeta e di garantirgli la competenza tecnica: di un aedo si poteva dire che avesse un abile mestiere e che fosse, nello stesso tempo, ispirato dagli dèi. Tale era, nell'*Odissea*, il caso di Femio che, pur proclamandosi maestro di se stesso (*autodidaktos*), custodiva nella sua anima i canti dettati dal dio (*Od.* 22.344-53)⁴. Tale era anche – nel v secolo a.C. – il senso di un frammento di Democrito che contiene una delle più antiche testimonianze sulla convergenza tra la *phýsis*, il «talento», e la *téchnē*, l'«abilità artistica». Convinto che «le cose che un poeta scrive per effetto dell'ispirazione (*enthousiasmós*) o di un sacro soffio (*hieròn pneûma*) siano eccellenti» (fr. 68 B 18 DK), Democrito celebra in Omero il poeta ispirato e, insieme, l'artigiano delle parole: «Omero, avendo sortito una natura divina, costruì un *kósmos* di parole d'ogni genere» (fr. 68 B 21 DK: *Hómēros phýseōs lachòn theazousēs epēōn kósmon etekténato pantoíōn*). Donde la controversia che divide gl'interpreti: alcuni ritengono che l'identità tra l'ispirazione poetica e la possessione sia realmente molto antica, altri pensano che si tratti di una trovata di Platone e che il *palaiòs mýthos* di cui egli ci parla non trovi alcun riscontro fuori dal passo – testé ricordato – delle *Leggi* e da altri consimili luoghi dei Dialoghi⁵.

Quali che siano le reali scaturigini di questa concezione, l'analogia tra la possessione divina e l'ebbrezza è indubbiamente primordiale e investe non soltanto (come

³ Per una rapida presentazione del pensiero estetico di Platone: Lombardo, G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 41-84. Sulla possibile origine dionisiaca del *palaiòs mýthos*: Dodds, E.R., *I greci e l'irrazionale*, tr. it. di V. Vacca De Bosis, pres. di A. Momigliano, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 116-117 (ed. orig. Berkeley 1959).

⁴ Un tentativo di spiegare il senso del termine *autodidaktos* per entro all'esperienza aedica trovasi in Lombardo, G., «Il genio del cantore. Poetica e retorica nella supplica di Femio (*Hom. Od.* 22.344-53)», *Helikon*, 35-38, 1995-1998, pp. 3-54.

⁵ Su questo dibattito: Tigerstedt, E.N., «Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of Ideas*, 31, 1970, pp. 163-179.

mostra il passo plutarceo citato all'inizio) la prassi religiosa e profetica ma anche l'attività poetica. Le prime prove ci vengono dall'epos omerico. Nel canto xiv dell'*Odissea*, Ulisse ammette che l'*oînos ēleós*, il «vino insensato», suscita il desiderio del canto e della danza ma, nello stesso tempo, condanna l'uomo saggio (*polýphrōn*) che cede all'intemperanza (*Od.* 14.463-66): «... Il vino me lo impone: l'questo folle che spinge anche l'uomo giudizioso a cantare l e a ridere languidamente e lo induce a danzare; l e fa che si dicano parole che sarebbe stato meglio tacere». In generale, l'epopea prende in considerazione solo le conseguenze più dannose del vino. Se infatti, nel canto x dell'*Odissea*, Elpenore, «appesantito dal vino» (10.55: *oinobareíōn*), scivola giù dal tetto della casa di Circe e perde la vita, altre volte gli effetti del vino sono avvicinati ai disordini mentali della follia (*manía*). Nel canto xviii, gli eccessi del cibo (*brōtýs*) e della bevanda (*potés*) spingono i pretendenti di Penelope a condursi come folli (*mainesthai*, *Od.* 18.406-409). Nel canto xxi, viene raccontata la storia del centauro Eurizione che, a causa del vino, «in preda alla follia (*mainómenos*), compí ogni sorta di misfatto nella casa del suo ospite, Piritoo» (*Od.* 21.288-310).

Affinché venga finalmente a imporsi un'immagine positiva del vino in quanto mezzo per accendere quella vena poetica che, secondo la formula di Esiodo, procura la *lēsmostýnē kakōn*, l'«oblio dei mali», e l'*ampauma mermērāōn*, il «solievo degli affanni» (*Hes. Th.* 53-55), bisognerà attendere che il culto di Dioniso si diffonda in tutte le *poleis*⁶. Nella poesia lirica, Dioniso non è infatti meno invocato delle Muse e, già nel vii sec. a.C., Archiloco non esita a celebrare la beltà del canto suscitato dal vino, il dono del suo dio (fr. 120 West): «so intonare il bel canto del signore Dioniso, l il ditirambo, quando dal vino sono folgorato nella mente (*oinōi synkeraunōtheis phrénas*)». Donde l'aggettivo *methypléx*, «colpito dall'ebbrezza», che più tardi caratterizzerà Archiloco in un frammento di Callimaco (fr. 544 Pfeiffer)⁷.

Il solacio che Dioniso assicura ai suoi devoti passa dunque attraverso la poesia e attraverso il vino. Nel vi sec. a.C., Alceo proclama il vino l'«ottimo tra i rimedi» (*pharmákōn áriston*) e un *Enkómion* di Pindaro spiega assai bene la forza catartica dei doni del dio (124ab Snell):

O Trasibulo, t'invio questo carro di amabili l canti (*eratân óchēm'aoidân*), come *dessert* (*metadórpiōn*). Possa riuscire all'insieme l dei tuoi invitati un dolce pungolo (*glykerōn kéntron*), per il frutto di Dioniso l e per le coppe venute da Atene. l Quando gli spossanti affanni (*mérimnai*) degli uomini s'involano l dai loro petti. E quando, in un mare di multiarea ricchezza, l tutti noi, allo stesso modo, veleggiamo verso una proda illusoria (*pseudé pros áktan*). l Allora chi è povero diventa ricco, mentre il ricco l <...> s'accrescono nelle loro menti, domati dai dardi del vino (*áexontai phrénas ampelínois tóxois daméntes*).

⁶ Come fa rilevare Simondon, M., *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque*, Les Belles Lettres, Paris 1982, pp. 129-131. Della vasta letteratura sul legame tra Dioniso e il vino mi limito a ricordare: Otto, W.F., *Dionysos*, mit einem Nachwort von A. Stavru, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011, pp. 130-138 (ed. originale 1933; tr. it. di A. Ferretti Calenda, *Dioniso*, Il Melangolo, Genova 1990, pp. 151-159). Per il tema che qui specificamente ci impegna riesce nel complesso deludente l'ampio studio di Mofitt, J.F., *Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill, Leiden-Boston 2005.

⁷ Una raccolta di epigrammi sul rapporto tra il vino e l'esperienza poetica allestisce e commenta Beta, S., *Vino e poesia. Centocinquanta epigrammi greci sul vino*, La Vita Felice, Milano 2009. Per un'agile introduzione al simposio antico: Musti, D., *Il simposio*, Laterza, Roma-Bari 2001. Sull'intreccio tra vino e arti nel simposio, oltre all'ormai classico libro di Lissarrague, F., *L'immaginario nel simposio greco*, tr. it. di M.P. Guidobaldi, Laterza, Roma-Bari 1989 (ed. originale Paris 1987), una proficua lettura offre F. Dupont, *L'invention de la littérature de l'ivresse grecque au livre latin*, La Découverte, Paris 1994, pp. 29-64 e *passim* (un titolo stranamente ignorato dalla ricca bibliografia del corposo e non disutile volume di Maria Luisa Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano 2010).

3. Nel v sec. a.C., le virtù del vino e del suo dio sono universalmente riconosciute. Le *Baccanti* di Euripide rendono omaggio a Dioniso: «il figlio di Semele | scopri l'umido succo del grappolo (*bótryos hygròn pōma*) e lo offrì | agli uomini. Esso procura ai miseri mortali una tregua | dal dolore, quando sono inondati dal flusso della vite. | Esso il sonno e l'oblio dei mali quotidiani | concede: né si dà altro rimedio per gli affanni» (*Bacch.* 279-83). A quell'epoca, l'idea che il vino fosse – secondo l'espressione di Pindaro – un formidabile sprone (*kéntron*) per la poesia era del pari corrente. Eschilo, il più ispirato dei tre grandi tragici, fu spesso descritto come un poeta eccitato dal vino. Una biografia peripatetica, dovuta a Cameleonte, raccontava che il poeta «lavorava alle sue tragedie in uno stato d'ebbrezza (*methýōn*): e perciò Sofocle gli rimproverava di fare ogni cosa a puntino, ma senza esserne consapevole (*ei kai tà déonta poieî, all'ouk eidōs ge*)» (Athen. 2.22a). E se Gorgia (B 24) aveva definito *I Sette contro Tebe* «un dramma pieno di Ares» (*drāma Areōs mestón*, una formula ripresa poi da Aristofane nelle *Rane*, 1021), Cameleonte precisava che Eschilo «componeva, sì, le sue tragedie quando era alticcio (*tas tragōidias empinonta poieîn*) ma non aveva scritto – come sosteneva Gorgia – un solo dramma pieno di Ares, *I Sette contro Tebe*, sí bene tutta una serie di drammi pieni di Dioniso» (ap. Plut. *Quaest. Conv.* 7.10.715c).

In queste testimonianze, si riflettono certo alcune dicerie popolari esagerate (com'è appunto per l'Eschilo *manikós* delle *Rane*) dai poeti comici e poi puntualmente acquisite dal gusto aneddotico della biografia peripatetica e in specie di Cameleonte. Non dobbiamo tuttavia sottovalutarle, né – come vorrebbero alcuni interpreti – dobbiamo assumere l'analogia tra l'ispirazione e l'ebbrezza come un semplice pettegolezzo⁸. Va anzi notato che, nella commedia attica, questa analogia trae profitto dalla metafora del vino contrapposto all'acqua, anch'essa risalente – come sembra – ai culti di Apollo e di Dioniso. Stando a Macrobio (*Sat.* 1.18.1), i *Theologoumena* di un certo Aristocle narravano che in un santuario della Tracia dedicato a Dioniso-Libero si emettevano oracoli: ma «gli addetti al vaticinio non pronunciavano i loro responsi senza avere prima bevuto una grande quantità di vino, così come, nel tempio di Apollo Clario, non facevano le predizioni senza avere prima bevuto molta acqua (*in hoc adyto vaticinaturi plurimo mero sumpto, uti apud Clarium aqua pota, effantur oracula*)». L'umorismo dei poeti comici definisce ancora meglio i valori simbolici del vino e dell'acqua contrapponendo gli *oinopótai*, i «bevitori di vino» (cioè i poeti ispirati) agli *hydropótai*, i «bevitori d'acqua», gli *astemî* (cioè i poeti privi di genio, troppo ossequiosi dei precetti della tecnica). Ce ne danno conferma, per esempio, un frammento di Epicarmo sulla vena ditirambica («non può esserci ditirambo, se bevi solo acqua», *ouk ésti dithýrambos, okch' hýdōr píēis*, fr 132 K) e, soprattutto, la replica del vecchio commediografo Cratino alle critiche di Aristofane⁹.

La parabasi dei *Cavalieri* deplora infatti che Cratino abbia perduto la *verve* della sua giovinezza e si sia ormai reso schiavo del vino (Aristoph. *Eq.* 531-37):

Quando oggi lo vedete farneticare, non ne provate alcuna pietà. | Le borchie d'ambra gli cadono giù dalla cetra, le corde gli s'allentano, | le sue armonie dissuonano. Vecchio com'è, se ne va in giro | come Conno, con la sua corona, ma muore riarso dalla sete. | Per le vittorie di un tempo, gli si dovrebbe offrire da bere nel Pritaneo | piuttosto che lasciarlo delirare. E, ben tirato a lucido, egli dovrebbe sedere tra gli spettatori, accanto al sacerdote di Dioniso.

Invece di respingere queste insolenze, Cratino compone una commedia intitolata *La Damigiana* (*Pytinē*) e introduce sulla scena se stesso in quanto consorte di Commedia.

⁸ Al riguardo, vedasi ancora Tigerstedt, E.N., «Furor Poeticus», cit., pp. 163-179.

⁹ Sulla contrapposizione simbolica tra i bevitori di vino e i bevitori d'acqua: Crowther, N.B., «Water and Wine as Symbols of Inspiration», *Mnemosyne*, 32/1-2, 1979, pp. 1-11.

Quando la moglie gli rimprovera le sue scappatelle con *Méthē* (cioè con la Sbornia – personificata), egli comincia a elogiare il vino, che spinge al galoppo la poesia degli sbronzi, mentre ai poeti sobri non sorride alcuna speranza di successo¹⁰. Un epigramma di Niceneto di Samo (III sec. a.C.) ci ha conservato questo plauso del vino (fr. 199 K = Athen. 39c):

Per un poeta che voglia rendersi piacevole, il vino diventa un grande destriero: l ma se bevi solo acqua non potrai produrre nulla di buono» (*oīnos toi charienti pélei mégas hippos aoidōi, l hýdōr dē pīnōn chrēstōn oudèn an tékōis*). l Questo, o Dioniso, diceva Cratino: l e dal suo alito non esalava un solo otre (*kai épneen ouk henōs askoū*), l ma olezzava un'intera botte (*pantōs ōdōdei pīthou*). l E invero, sotto le corone che lo colmavano, era grande: l e, come te, aveva la fronte ricinta di edera gialla.

Destinata a diventare un *locus communis*, la contrapposizione, sancita da Cratino, fra gli *oinopótai* e gli *hydropótai* precorre i nuovi sviluppi che, nelle epoche successive e, in ispecie, nella cultura latina, verranno a completare l'immagine del vino come propellente della poesia.

4. In età ellenistica, si diffonde l'idea che i poeti attingano dalle pure sorgive delle Muse l'*éntheon hýdōr*, l'«acqua divina», della loro ispirazione. All'interno delle polemiche sollevate dagli eruditi alessandrini, la custodia della tradizione e il desiderio d'innovazione danno luogo a due poetiche contrapposte: polemizzando con quanti (come Apollonio Rodio, autore delle ponderose *Argonautiche*) si ostinano a comporre lunghe epopee, Callimaco di Cirene (ca. 305-240 a.C.) propugna l'ideale dell'eleganza sottile (*leptótēs*), cioè il culto di una poesia breve, stilisticamente impeccabile e contenutisticamente interessata a soggetti mitici inediti o a problemi scientifici o ancora a temi religiosi o pastorali o erotici. Istruito direttamente da Apollo, Callimaco disprezza il poema ciclico e si rifiuta di bere alla pubblica fontana (*apō krēnēs*; Call. *ep.* 28 Pfeiffer). E se i suoi avversari si dissetano alle torbide correnti del grande fiume limaccioso, egli si vanta di ristorarsi alle acque limpide e incontaminate del piccolo ruscello (Call. *hymn.* 2.108-112). In un frammento degli *Áitia*, la metafora dell'acqua pura s'arricchisce d'una allusione al vino. Riproponendo la vecchia contrapposizione tra i modi civili del *sympōsion* greco e gli eccessi del banchetto barbaro, Callimaco elogia il bevitore che, detestando tracannare vino schietto alla maniera dei Traci, preferisce sorseggiare da una piccola tazza, giacché «è proprio vero quel detto secondo cui il vino vuole avere non solo una parte di acqua ma anche una parte di conversazione (*ou mónon hýdatos aīsan all'eti kai léschēs oīnos échein ethélei*)» (178.11-16 Pfeiffer). Questa esigenza di moderazione potrebbe dissimulare un'allegoria del programma poetico della *leptótēs*: Callimaco sembra infatti schierarsi dalla parte dei bevitori d'acqua ovvero dalla parte dei poeti che, contro l'enfiata vocalità della grandiloquenza epica, parlano in veste di letterati ad altri letterati e perseguono l'ideale dell'erudizione e, insieme, della perfezione tecnica¹¹.

Influenzata dagli autori alessandrini, la cultura letteraria di Roma acquisisce anche l'alternativa tra l'acqua e il vino al repertorio delle metafore relative ai poeti e alla loro missione. Come tra poco vedremo, l'esempio più notevole si legge in Orazio: ma, nell'età augustea, il disprezzo per i «bevitori d'acqua» ritorna anche in alcuni epigrammatisti greci – né va dimenticato che già una delle *Saturae Menippeae* di Marco Terenzio

¹⁰ La polemica tra Cratino e Aristofane è bene illustrata nel recente libro di Biles, Z.P., *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

¹¹ Sul valore simbolico dell'acqua e del vino in Callimaco: Kambylis, A., *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, C. Winter, Heidelberg 1965.

Varrone, intitolata *Hydrokýōn* (cioè: *Il Cinico bevitore d'acqua*), aveva, a quanto sembra, canzonato i filosofi Cinici in quanto *aquae potores*. Tra gli epigrammatisti, dunque, Antipatro di Tessalonica dichiara di odiare l'acqua da quando Bacco gli ha ricordato le disgrazie di Ippolito e gli ha spiegato che la temperanza è assai simile alla castità (AP 9.305). Perciò anche una sola coppa di vino, capace di dissipare le cure e gli affanni, gli sembra da quel momento preferibile a tutta l'acqua della fonte eliconia (AP 11.24). Tenendosi lontano dagli *hydropótai*, egli si schiera al fianco dei grandi poeti del vino, Omero e Archiloco (AP 11.20):

Via di qua, voi che cantate le vesti ricercate, le lampade bizzarre, l i pesci esotici, razza di poeti irti di spine! l E voi che, esercitandovi in una poesia enerve, l bevete acqua senza sapore alla sacra fonte. l Oggi libiamo al compleanno di Archiloco e del maschio l Omero. La coppa non ammette i bevitori d'acqua (*ho krētēr ou décheth 'hydropótas*).

In un altro testo, Antipatro trova che i fenomeni straordinari e imprevisi della natura (i grandi spettacoli che, nella cultura moderna, saranno l'oggetto del sublime naturale) riescano meno spaventosi degli astemî, incapaci d'oblio (AP 11.31):

Né il formidabile tramonto delle Pleiadi, né del mare l il flutto ululante contro l'aspra scogliera, l né il vasto cielo quando dardeggia le sue folgori mi fanno paura l come l'uomo malvagio o come i bevitori d'acqua che si ricordano d'ogni parola.

Un epigramma attribuito ad Antigono di Caristo (III sec. a.C.), ma composto, a quanto sembra, da un autore omonimo vissuto probabilmente al tempo di Orazio, fa parlare una rana caduta in un cratere pieno di vino misto ad acqua. Portavoce del poeta, la rana rimpiange d'essersi concessa troppo tardi ai piaceri di Dioniso e non nasconde la sua compassione per i bevitori d'acqua, «folli d'una folle saggezza» (*maniēn sôphrona mainómēnoi*). Questa «folle saggezza» (*maniē sôphrôn*) sembra preannunciare la *morosophía* di cui parleranno poi Luciano (*Alex.* 40) e, ancora più tardi, Erasmo nel suo *Moriae Encomium* – dove peraltro la Follia rivendica il potere di riempire le menti di una *perpetua ebrietas*, più duratura e più benefica dell'eccitazione provocata dal vino (§ 46). Riferita da Antigono ai bevitori d'acqua, la *maniē sôphrôn* ci ricorda l'*àoinos méthē*, l'«ebbrezza senza vino» che (nel passo di Plutarco sopra citato) infervorava il delirio delle Baccanti – e, del resto, la medesima espressione *maniē sôphrôn* si legge anche in un altro testo attribuito a Plutarco, l'*Elogio di Demostene* (Ps. Plut. *Dem. laud.* 12). Due formule ossimoriche (*àoinos méthē* e *maniē sôphrôn*) in cui già s'intravede la possibilità di un compromesso tra l'ebbrezza e la temperanza ovvero il tentativo di stabilire un accordo tra l'*ingenium* e l'*ars*, tra gli ardori dell'ispirazione e il freddo controllo della tecnica.

5. Al riguardo, il contributo di Orazio è decisivo. Proprio all'inizio dell'*Epistola a Mecenate* dedicata ai problemi dell'imitazione (1.19), egli evoca Cratino e rilancia la polemica contro i bevitori d'acqua. I versi dettati dagli astemî (*aquae potores* ovvero *sicci*) non hanno sapore e sono destinati a evaporare presto. La poesia autentica ha bisogno dell'ebbrezza dell'ispirazione e, proprio come un buon vino, si fa apprezzare – diremmo oggi – anche dal suo *bouquet*. Bacco ha infatti «battezzato» le Muse nel nettare dell'uva (*epist.* 1.19.1-11):

Mio dotto Mecenate, se si dà credito al vecchio Cratino, l le poesie scritte dagli astemî non possono l né piacere, né durare a lungo. Da quando Libero l assegnò quei matti dei poeti (*male sanos adscripsit [...] poetas*) alla schiera dei Satiri e dei Fauni, l le Muse quasi dalla nascita hanno olezzato di vino (*vina oluerunt*). l Dagli elogi che ne tesse, si capisce che Omero era amante del

vino (*vinosus*). | E lo stesso padre Ennio non si lanciò mai a cantare le armi | senza avere prima bevuto (*nisi potus*). «Rimanderò al Foro e al Puteale di Libone | gli astemî e ai sobriî proibirò di cantare». | Da quando ho proferito questa sentenza, i poeti non la smettono | di gareggiare a chi beve di più, durante la notte, | e, durante il giorno non fanno che puzzare di vino.

Leggendo questi versi, si direbbe che Orazio – erede romano di Archiloco e di Alceo – condivide senz'altro l'ideale dei bevitori di vino. Simposiasta squisito, egli rende omaggio al dio del vino, cercando di adattare al mondo romano una poesia conviviale modellata per l'appunto sul simposio greco arcaico. Quando si beve insieme, si rinsaldano i vincoli dell'amicizia e si riscopre il potere terapeutico del canto: *minuentur atrae | carmine curae*, «dispariranno i foschi | pensieri, grazie alla poesia» (*carmin.* 4.11.35-36). Quella poesia che, con un gesto anticonformista, Orazio altra volta non esita a cercare in uno stato di esaltazione dionisiaca: *Bacchi plenus*, egli cede al *dulce periculum* di seguire quel dio che lo rapisce e che «ha riservato tutte le disgrazie agli astemî» (*siccis omnia dura proposuit deus*, 1.18.2)¹². E tuttavia, nelle *Epistole*, specchio di una maturità ormai disincantata e nutrita di saggezza etica, egli contesta la convinzione, molto diffusa al tempo suo, secondo cui il talento (*ingenium*) sarebbe più importante del mestiere (*ars*). Indubbiamente, una certa ebbrezza è necessaria alla poesia, ma è anche vero che, per non dare troppo alla testa (cioè per non ingenerare atteggiamenti incomposti, poco conciliabili con il contegno della grande arte), il vino dell'ispirazione va tagliato con l'acqua della tecnica. E per tecnica si intende anche un uso oculato e non selvaggio dell'imitazione. Il *servum pecus*, la «mandria servile», degli *imitatores* (privi di ardire emulativo e incapaci di appropriarsi artisticamente della tradizione) rende un omaggio indiscriminato e passivo ai grandi modelli greci. Con un orgoglio già ostentato nelle *Odi*, Orazio si attribuisce il primato nella lirica e nel giambico e insegna ai malevoli, intesi a sfrondarne gli allori, come si possa riuscire originali quando il cimento con gli archegeti, cioè con gli iniziatori greci di un determinato genere letterario, venga guidato da una sicura intelligenza critica e da una personalità artistica capace di trarre profitto, a un tempo, dall'ispirazione e dallo studio. Come egli spiega nell'*Ars poetica* (408-11), non si comprende «cosa potrebbe fare lo studio | senza una ricca inventiva (*studium sine divite vena*), né cosa potrebbe fare il genio senza l'erudizione (*rude ingenium*). Sono due patrimoni | che vogliono sostenersi a vicenda e che cospirano insieme amichevolmente (*alterius sic | altera poscit opem res et coniurat amice*)».

6. Non molto tempo dopo l'epoca di Orazio, la necessità di stabilire una cooperazione tra il talento e la tecnica, tra la *phýsis* e la *téchnē*, ritorna cospicuamente nel trattato *Peri hýpsous* (composto, probabilmente, intorno alla metà del I sec. d.C.)¹³. Meno misurato di Orazio, l'Autore di questo famoso testo (che qui chiameremo convenzionalmente «Longino») esalta senz'altro le prerogative innate (*authigeneis systáseis*) della grandezza letteraria, ma è del pari convinto che, senza le remore dell'arte, il genio si guasterebbe nello spontaneismo e nell'improvvisazione: «soltanto la *téchnē* ci consente di assimilare fino in fondo le qualità stilistiche che dipendono esclusivamente dalla *phýsis*» (2.3).

L'incapacità di mantenere un equilibrio fra il talento e lo studio può produrre un eccesso d'ebbrezza o un eccesso di moderazione che non riescono a scuoterci. Tale è

¹² Leggansi, al riguardo, le preziose osservazioni di Fraenkel, E., *Orazio*, ed. it. a cura di S. Lilla, premessa di S. Mariotti, Salerno, Roma 1993, pp. 354-356 (ed. originale Oxford 1957).

¹³ Notizie relative all'identità, alla datazione e al pensiero estetico dell'*Auctor de sublimitate* si possono trarre da «Longinus», *On the Sublime*, ed. with Introd. and Comm. by D.A. Russell, Clarendon Press, Oxford 1964; Longin, *Du sublime*, trad., prés. et notes de J. Pigeaud, Rivages, Paris 1993²; Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007³.

l'effetto dei discorsi di coloro che esibiscono un invasamento privo di forti sollecitazioni interiori e scivolano in una sorta di «paradelirio» ovvero, come lo definisce Longino, di «parentirso» (*parénthyrson*). Com'è noto, il tirso era il bastone, avvolto dall'edera e dalla vite, che simboleggiava il furore delle baccanti e, in genere, dei seguaci di Dioniso: il parentirso designa dunque, per traslato, la simulazione di un *páthos* che, mentre cerca di commuovere il pubblico, lo lascia di fatto impassibile. Si tratta, spiega Longino, «di una passione che riesce intempestiva e vuota quando non c'è bisogno di passione e che riesce eccessiva quando dovrebbe essere misurata. Spesso infatti alcuni si fanno trascinare come ubriachi (*hóspēr ek méthēs*), da passioni personali e scolastiche, estranee all'argomento; e mentre gli ascoltatori rimangono impassibili, essi fanno, com'è ovvio, una pessima figura, esaltandosi davanti a un pubblico che non si esalta affatto» (3.5). Ma tale è anche l'effetto della maniera, peraltro irreprensibile, di Iperide, le cui qualità stilistiche, «come cose inerti nel cuore di un uomo sobrio» (34.4: *kardiēi nēphontos argá*), non ritengono alcuna grandezza e non trasportano mai l'uditorio – ciò che rende l'equilibrio formale d'Iperide del tutto opposto all'oratoria appassionata di Demostene. Già prima di Longino, Cicerone aveva peraltro disegnato, nell'*Orator* (99), il modello d'un oratore grave e maestoso ma, nello stesso tempo, misurato e consapevole dei rischi di una passione incontrallata. Chi infatti alimenta l'incendio delle passioni davanti a un uditorio impreparato «dà l'impressione di essere un pazzo tra persone sane o di baccheggiare come un avvinazzato tra persone sobrie» (*si is non praeparatis auribus inflammare rem coepit, furere apud sanos et quasi inter sobrios bacchari vinulentus videtur*).

E per l'appunto Demostene, campione ineguagliabile di oratoria sublime, ci dimostra come sia possibile padroneggiare l'entusiasmo attraverso la disciplina. Ebro e insieme moderato, egli trascina a tal punto i suoi ascoltatori che essi non si accorgono degli *schémata* e degli altri espedienti retorici. L'antica convinzione per cui ogni artificio deve rimanere nascosto (*ars est celare artem*) fa sì che le figure vengano applicate in modo che la loro azione non sia percepita¹⁴. Come spiega Longino, Demostene «calibra, una dopo l'altra, le sue parole e le conduce con sicurezza, insegnandoci che, anche quando si baccheggia, è necessario mantenersi sobri (*kan bakcheúmasin nēphein anankaíon*)» (16.4).

7. Influenzata, probabilmente, da un passo delle *Baccanti* di Euripide (317-318: *kai gár en bakcheúmasin l' oús 'he ge sóphrōn ou diaphtharēsetai*, «anche nei trasporti orgiastici, la donna casta non si farà corrompere»), l'esortazione longiniana a *nēphein en bakcheúmasin*, a «restare sobri anche quando si baccheggia», sembra peraltro evocare la formula della *nēphálios méthē* (ovvero, secondo la traduzione latina di sant' Ambrogio, della *sobria ebrietas*) di cui si serve Filone d'Alessandria (per esempio: *Quod omn. pr.* 13) per descrivere il rapimento estatico dell'anima che, tutta affisata in Dio, si leva oltre la molteplicità dell'esperienza e attinge l'intuizione mistica dell'Essere. In uno studio apparso nel 1929, Hans Lewy censì le metafore della moderazione e dell'ebbrezza nell'opera di Filone e ricostruì la storia della *sobria ebrietas* e di altre espressioni consimili dalle origini greche fino al pensiero mistico del IV sec. d.C. Si deve appunto a Lewy l'ipotesi secondo cui Longino avrebbe mutuato dal suo contemporaneo Filone l'ossimoro della *nēphálios méthē*, per trasferirlo dall'ambito religioso e mistico all'ambito retorico e stilistico¹⁵.

¹⁴ Sui significati della *dissimulatio artis* nella storia dell'estetica: D'Angelo, P., *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlobet, Macerata 2005. Per una prospettiva più specificamente retorica: Lombardo, G., «Il sublime e la retorica della dissimulazione», in Messori, R. (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Mucchi, Modena 2012, pp. 85-100.

¹⁵ Lewy, H., *Sobria ebrietas. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik*, Alfred Töpelmann, Gießen 1929. L'espressione *sobria ebrietas* (equivalente latino della *nēphálios méthē*) ricorre per la

La possibilità che Longino conoscesse Filone è stata ammessa da tempo. Mediatore tra la cultura giudaica e la filosofia greca, Filone applica al *páthos* narrativo della *Genesis* quella stessa nozione di *hypsēgoria* che, in Longino, definisce il linguaggio sublime¹⁶. Peraltro, la celebre citazione del *Fiat lux*, che si legge al cap. 9.9 del *Peri hypsous*, ha indotto qualche interprete a pensare che Longino sia un ebreo ellenizzato e che il misterioso filosofo con cui, alla fine del trattato, egli discute *de causis corruptae eloquentiae* sia appunto Filone¹⁷. Il longiniano *nēphein en bakcheúmasin* potrebbe dunque essere una variazione sul tema filoniano della *nēphálios méthē*. Va tuttavia ricordato che Filone e Longino attingono entrambi a un repertorio d'immagini (molto familiari e molto antiche) che trova il suo archetipo nella *theía manía* di Platone e che influenza anche altri scrittori. Per esempio, Plutarco – già citato per la formula dell'*áoinos méthē* – vede nella «coppa sobria» (*kratēr nēphálios*) un segno della distinzione morale e intellettuale dei valentuomini. Se la gran massa degli uomini comuni (*hoi polloí*) trae dal vino uno stimolo alla conversazione e al cameratismo, l'*élite* degli uomini di qualità, sorriso dal favore delle Muse, celebra l'amicizia senza ricorrere a bevande eccitanti ma semplicemente prelibando il sobrio calice del *lógos*: «le Muse, imbandendo in mezzo a loro il discorso (*lógos*), come una coppa di sobrietà (*kratēr nēphálios*), in cui s'accoglie il massimo di piacere, di lepore e insieme di serietà, proprio in questo modo ridestano, diffondono e versano il sentimento d'amicizia (*philophrosýnē*)» (Plut. *Mor.* 156c12)¹⁸. In ogni caso, qui non ci interessa tanto l'eventuale paternità filoniana della *sobria ebrietas*, quanto la funzione di quest'idea nel trattato di Longino e, più in generale, nella retorica antica.

L'esortazione all'ebbrezza moderata si legge nella sezione del *Peri hypsous* che si occupa delle fonti tecniche del sublime e che s'avvia con l'analisi delle figure (*schēmata*). In generale, le figure vanno adibite con un'accortezza tale da dissimularne l'artificio e da suscitare un'impressione di spontaneità. Giacché, come sottolinea Longino, «l'arte è compiuta quando sembra essere natura; e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé, nascosta, l'arte» (22.1: *tóte gár hē téchnē téleios hēnik' an phýsis einai dokēi, hē d'au phýsis epitychēs hótan lanthánousan periéchēi tēn téchnēn*). Appunto l'esigenza di creare uno stile sospeso tra un'arte naturale e una natura artistica spinge Longino a spiegare gli effetti della *dissimulatio artis* attraverso formule ossimoriche come quella del *nēphein en bakcheúmasin* o quelle della *taxis átaktos*, «ordine disordinato», e dell'*ataxia én-taktos*, «disordine ordinato» (20.3), applicate, ancora una volta allo stile di Demostene, capace di fare interagire diversi *schēmata*, senza che l'ascoltatore se ne renda conto.

In quanto espedienti tecnici, gli *schēmata* rischiano di generare un sospetto d'artificio. Ma il sublime e il *páthos*, facendo direttamente appello alle emozioni di chi ascolta, suscitano un'impressione d'immediatezza che mette in ombra i giuochi della *téchnē* e viene quasi a eludere il meccanismo riflesso del linguaggio in quanto mediazione logica e insieme stilistica (17.1-2):

prima volta in un *Inno* di sant'Ambrogio (*Splendor paternae gloriae*, Migne 16.1411): *Christusque nobis sit cibus | potusque noster sit Fides, | laeti bibamus sobriam | ebrietatem Spiritus*.

¹⁶ Il senso della *hypsēgoria* nell'opera di Filone è bene indagato da Kühn, J.H., *Hypsos. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1941, pp. 53-71. Ma si tenga presente anche Michel, A., *La parole et la beauté*, Albin Michel, Paris 1994, pp. 148-150.

¹⁷ Per questa ipotesi e per i rapporti tra Longino e Filone: Rostagni, A., *Il Sublime nella storia dell'estetica antica* (1933), in Id., *Scritti minori*, vol. 1, *Aesthetica*, Bottega d'Erasmus, Torino 1955, pp. 447-518.

¹⁸ Su questo passo del *Banchetto dei Sette Sapienti* di Plutarco rinvio alle belle pagine di Luciana Romeri, *Philosophes entre mots et mets. Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*, J. Millon, Grenoble 2002, pp. 172-176.

Eccellente pertanto riesce la figura che sa nascondere di essere quella che è (*diò kai tóte áriston dokaí to schéma, hótan autò toúto dialanthánēi, hóti schémá estin*). Ora proprio il sublime (*hýpsos*) e la passione (*páthos*) costituiscono un rimedio e un aiuto meraviglioso contro il sospetto cui induce l'uso delle figure: e, in un certo senso, circondata dalla bellezza e dalla grandezza, l'astuzia tecnica rimane di conseguenza sommersa e sfugge a ogni sospetto.

Il caso considerato qui da Longino rientra nelle strategie del cosiddetto *lógos eschēmatisménos* ovvero *sermo figuratus*: quella sorta di «stile diplomatico» di cui ci si avvale soprattutto quando s'intende muovere un'esortazione o un rimprovero agli uomini potenti senza urtarne la suscettibilità. Nel trattato *Sullo stile (Peri hermēneías)* di Demetrio (metà del II sec. a.C.) il discorso figurato diventa uno strumento dello stile potente (*deinótēs*) e s'allea al ridicolo (*geloion*) per generare l'agghiacciante ironia delle «grazie spaventose» (*phoberaí charítes*): una maniera espressiva che, sotto toni amabili, dissimula intenti minacciosi. Anche in Demetrio, l'effetto più tagliente della *dissimulatio artis* s'esprime dunque attraverso una formula ossimorica¹⁹.

8. Affinché se ne possa comprendere bene il senso, la *sobria ebrietas* va dunque studiata per entro alle tecniche dell'antica retorica della dissimulazione e va del pari riferita all'esigenza di stabilire tra la *natura* e l'*ars* l'amichevole *coniuratio* di cui parlava Orazio. La grandezza di un testo dipende non meno dal talento che dalla tecnica: e tuttavia i ferri del mestiere non devono essere esibiti. Ecco perché, per dirla ancora con Orazio (*epist.* 2.2.109-28), il poeta «avrà l'aria di divertirsi e invece si tormenterà | come un contorsionista che mimi danzando ora un Satiro ora un rozzo Ciclope» (*ludentis speciem dabit et torquetur; ut qui | nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur*). Dove – come già videro gli antichi commentatori – il verbo *torqueri* non indica solo l'intimo «contorcersi» del tormento creativo, ma (cospirandovi la contiguità sintattica del verbo *ludere*, «giocare») richiama anche il «contorcersi» d'un pantomimo che, con la varietà per l'appunto «contorsionistica» delle sue figure sceniche, diverte il pubblico senza tradire alcuno sforzo fisico²⁰. Ecco un'altra formula ossimorica: il poeta non fa che dissimulare il suo travaglio formale con il *ludus* un po' clownesco e tuttavia tormentoso (*torquens*) degli imprevedibili movimenti del suo stile.

Ludus torquens, phoberà charis, taxis átaktos, nēphálios méthē, sobria ebrietas. Dettate dal gusto, tipico dell'Antichità, per le antitesi, queste *iuncturae* contraddittorie lasciano emergere la forza espressiva e cognitiva dell'ossimoro: una figura che, già nella sua denominazione (frutto dell'accostamento tra l'agg. *oxýs*, «acuto», «intelligente», e l'agg. *móros*, «sciocco», «stupido» – come dire: «accorto sotto un'aria svagata»)²¹, dissimula la

¹⁹ Sul *sermo figuratus*: Penndorf, J., «De sermone figurato quaestio rhetorica», *Leipziger Studien zur Classischen Philologie*, 20, 1902, pp. 167-194; Martin, J., *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, Beck, München 1974, pp. 27-28 e 274-275; Ahl, F., «The Art of Safe Criticism in Greece and Rome», *American Journal of Philology*, 105/2, 1984, pp. 174-208; Hillgruber, M., «Die Kunst der verstellten Rede. Ein vernachlässigtes Kapitel der antiken Rhetorik», *Philologus*, 144/1, 2000, pp. 3-21. Per il *sermo figuratus* nel trattato di Demetrio: Chiron, P., *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Pseudo-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, préf. de M. Patillon, Vrin, Paris 2001, pp. 224-236. Ma si consultano utilmente anche i commenti al *Peri hermēneías*: Démétrios, *Du style*, texte établi et trad. par P. Chiron, Les Belles Lettres, Paris 1993; Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1999. Per il ruolo di Demetrio nell'antica estetica del sublime: Lombardo, G., «Sublime et deinótēs dans l'Antiquité gréco-latine», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 4, 2003, pp. 403-420.

²⁰ Vedasi il commento *ad loc.* di Brink, C.O., *Horace on Poetry. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 345-348.

²¹ Sull'*oxymoron* come «spitze, scharfe Dummheit» si può vedere Wackernagel, W., *Poetik, Rhetorik*

nozione che definisce; ma anche una figura che ci aiuta a cogliere tutta la fecondità della contraddizione, della variazione, della discontinuità e a estrarne, piuttosto che problemi insolubili, tensioni teoricamente proficue. *Opposita iuxta se posita magis elucescunt*: di fatto, queste coppie d'opposti acquisiscono all'arte poetica l'inconciliabilità e la dialettica attive già alle origini della filosofia: nella *concordia discors* di Empedocle (come la chiamava il solito Orazio, *Epist.* 1.12.19), nella *palíntropos harmoniē* di Eraclito (51 DK), nella pitagorica «tavola degli opposti» (*systoichía*), nel giuoco sofistico dei *dissoi lógoi*, nell'ideale socratico dello *spoudogéloion* e insomma in quell'irriducibile attitudine alla polarità e all'analogia (per evocare il titolo di un noto libro di Geoffrey E.R. Lloyd)²² di cui l'ossimoro della *nēphálios méthē* (fondato appunto sull'analogia e insieme sulla polarità tra il vino e l'acqua) è uno degli esiti più efficaci e più adatti a simboleggiare l'alleanza d'ispirazione e di tecnica che si stringe nella complessa esperienza della creazione artistica.

und Stilistik, Olms, Hildesheim 2003 (1 ed.: Halle 1873), p. 404, che interpreta questa figura come «eine Abart der Ironie». Leggasi altresí: Goyet, F., *Les audaces de la prudence. Littérature et politique au XVI^e et XVII^e siècles*, Garnier, Paris 2009, p. 531. Per la definizione retorica e per il valore cognitivo dell'ossimoro: Büchner, H., *Das Oxymoron in der griechischen Dichtung von Homer bis in die Zeit des Hellenismus: mit einem Überblick über seine Entwicklung*, Diss., Tübingen 1951; Schnieder, N., *Die rhetorische Eigenart der paulinischen Antithese*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1970, pp. 53-67. Più recentemente: Chiron, P., «Archéologie de l'oxymore», *Pallas. Revue d'études antiques*, 72, 2006, pp. 243-260. Un'urgenza, al fondo, ossimorica sembra avere dettato il recente libretto di Nancy, J.-L., *Ivresse*, Rivages, Paris 2013, inteso a mostrare (come promette la quarta di copertina) che «les philosophes rêvent à la fois de s'énivrer d'absolu et de maîtriser l'ivresse».

²² Lloyd, G.E.R., *Polarità e analogia. Due modi di argomentazione nel pensiero greco classico*, tr. it. di S. Cuomo, Loffredo, Napoli 1992 (ed. originale Cambridge 1966).

ESTETICITÀ DIFFUSA COME FORMA DI VITA:
LA POSSIBILITÀ DI UN'ESTETICA DEL QUOTIDIANO

Giovanni Matteucci

1. Come Luigi Russo ha acutamente osservato, la novità è nota caratteristica intrinseca all'estetica:

nel passaggio epocale che attraversiamo all'inizio di questo nuovo millennio, che vede crollare solidi miti culturali e radicate illusioni antropologiche, che va riplasmando in profondità l'orizzonte del vivere e l'ordine del sapere, può sorprendere la constatazione che l'Estetica, disciplina che nella sua fase moderna annovera più di un quarto di millennio, per quanto da sempre – già dai tempi del padre eponimo Baumgarten – messa in discussione, dimostri un invidiabile e invidiato stato di salute, anzi una presenza pervasiva e vitale. Verosimilmente ciò va riferito alla singolare capacità mostrata dall'Estetica, e ricorrente lungo l'arco della sua storia, di metabolizzarsi continuamente, di rinnovare i suoi strumenti conoscitivi e i referenti delle sue analisi, di essere insomma sempre «nuova», in linea, quando non in anticipo, con le domande del proprio tempo¹.

Oggi la sfida dettata da questo carattere di novità è particolarmente aspra. Sono infatti numerose le istanze che cospirano a minare la nettezza dei confini di pertinenza dell'estetica classicamente concepita. Si tratta di istanze apparentemente contraddittorie, poiché prospettano tanto l'atrofia del dominio canonico rappresentato dall'arte, quanto al tempo stesso l'ipertrofia della componente estetica dell'esperienza in generale. Accanto alla crisi di legittimità delle arti, e alla correlata evanescenza della separazione tra cultura «alta» e cultura «bassa», si è assistito a una sorta di diffusione pandemica di processi estetici, giunti fino a contaminare ambiti che – secondo una visione tradizionale e, volendo, disciplinare – appaiono per principio estranei all'estetica, qual è ad esempio quello dell'economia². In tale contesto è cresciuto il rilievo di fenomeni a lungo marginalizzati, talvolta esorcizzati, che ormai agiscono come palestra per la formazione, la plasmazione e l'educazione del gusto molto più che non l'arte: dalla moda al design; dalle modalità virtuali dell'attività ludica ai riti del turismo, di massa e di nicchia; dalle forme commerciali del wellness alle buone pratiche del well-being ecc.

Peraltro, nel momento in cui si richiama l'estetica alla sua radice etimologica, per vincolarla a una prioritaria indagine sulle prestazioni dell'*aisthesis*, le difficoltà non diminuiscono. È impossibile trascurare come l'attuale realtà antropologica risulti radicalmente condizionata dall'avvento di nuove tecnologie che incidono non solo sulla strutturazione del sensibile, ma persino sul palinsesto della sensibilità e addirittura sulla complessione corporea³, al punto da sovvertire la convinzione della naturalità della percezione.

¹ Russo, L., «La nuova estetica italiana», in Id. (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Aesthetica, Palermo 2001, p. 7.

² Cfr. Böhme, G., «Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie», *Zeitschrift für kritische Theorie*, 12, 2001, pp. 69-82.

³ Pietro Montani (*Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007) ne dà conto proficuamente tracciando l'orizzonte di una «bioestetica».

A simili istanze l'estetica può rispondere in diversi modi. Anzitutto con la propria chiusura sia intensionale sia estensionale, asserendo tanto l'immutabilità dei connotati dell'estetico quanto la persistenza del perimetro entro il quale soltanto andrebbero ricercati i fenomeni pertinenti. Ciò accade quando l'estetica, per rivendicare la propria purezza disciplinare, tende a considerare esclusivamente la Grande Arte come proprio campo tematico d'elezione, e a liquidare come aberranti i nuovi fenomeni di esteticità.

Un secondo modo è auspicare un'apertura esclusivamente estensionale dell'estetica: pur senza discutere il consolidato patrimonio genetico dell'estetico, se ne riconosce la presenza anche in fenomeni esterni al perimetro della tradizione. In tal caso, si accetta di considerare anche forme nuove di esteticità, ma a patto che queste siano passibili di, o riconducibili a, un processo di «artificazione»⁴, risultando alla fin fine compatibili con lo schema categoriale della Grande Arte.

Un terzo modo è invece promuovere un'apertura intensionale, e *dunque* anche estensionale, dell'estetica. Vi rientrano i tentativi di riqualificare le nozioni stesse di «estetico» e di «esteticità», in maniera tale da determinarne consequenzialmente un'estensione che permetta di ristrutturare l'orizzonte dell'analisi, includendovi – sulla base di un diverso principio di legittimità – anche fenomeni inediti, inattesi o fino a poco tempo fa ritenuti incompatibili con l'indagine estetica. In tal caso, il progetto non si risolve nel semplice ampliamento dell'universo estensionale, ma genera di fatto tale ampliamento come conseguenza di una frattura epistemologica intervenuta di diritto in seno all'estetica in virtù di una riconcezione delle note caratteristiche dell'estetico.

La praticabilità dell'ultima opzione, tanto più azzardata quanto forse più intrigante, risulta strettamente vincolata alla possibilità di concepire l'estetico autonomamente rispetto ai modelli previgenti, ossia senza compiere prioritariamente un riferimento al paradigma dell'arte, o almeno della Grande Arte⁵. Ma se perdono efficacia i modelli che in precedenza hanno ispirato le riflessioni estetiche (e non solo quelle di filosofia dell'arte, rispetto alle quali la funzione paradigmatica del modello ricordato è banale e ovvia), sembra logico chiedersi dove è opportuno cercare i fenomeni di riferimento, i casi esemplari, in grado di orientare un'analisi che intenda misurarsi anche con le nuove forme dell'estetico.

2. Negli ultimi anni sono aumentati i tentativi di esaminare, in questa prospettiva, aspetti che si annidano nella vita quotidiana⁶, nella convinzione di catturare elementi che altrimenti resterebbero al di fuori del cono di luce dell'estetica. Come ha scritto Sherri Irvin, «theorists in the aesthetics of the everyday typically claim that objects and activities not essentially connected to art or nature can have aesthetic properties and/or that they can give rise to significant aesthetic experiences. Aesthetic analysis, then, is appropriately extended to virtually all areas of life»⁷. Premessa di questa strategia è riconsiderare la relazione di continuità o discontinuità, all'interno del dominio estetico, tra vita

⁴ Cfr. Shapiro, R., *Qu'est-ce que l'artification?*, testo on-line di una relazione presentata nel 2004 al XVII^{ème} Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/Artific.pdf>); Heinrich, N., Shapiro, R., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, Paris 2012; e il numero speciale 4/2012 di *Contemporary Aesthetics* (www.contempaesthetics.org).

⁵ Analogo ragionamento potrebbe esser svolto per quel che concerne il riferimento paradigmatico all'esperienza estetica della natura, che comunque qui verrà tralasciato per motivi di spazio.

⁶ Oltre ai vari studi ricordati di seguito, si vedano i diversi numeri della rivista on-line *Contemporary Aesthetics* (www.contempaesthetics.org).

⁷ Irvin, S., «Aesthetics of Everyday», in *A Companion to Aesthetics*, 2nd edition, eds. S. Davies, K. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. Cooper, Blackwell, Oxford 2009, p. 136.

quotidiana e arte. È davvero possibile, e in che modo, pensare vita e arte come esteticamente analoghe o addirittura omologhe?

Una posizione meramente discontinuista non risolverebbe il problema. Si limiterebbe a sancire un doppio regime di analisi, uno attinente all'arte e l'altro attinente alla quotidianità. Sicché si potrebbe sostenere che l'estetica «propriamente detta» conserva i propri diritti sull'analisi dell'esperienza relativa, o riconducibile, alla Grande Arte, mentre il problema dell'esperienza quotidiana dell'estetico sarebbe derubricato a faccenda degna di un sapere essenzialmente differente. Il che equivale a lasciare irrisolta la questione della scomposizione attuale delle forme di esteticità e del loro conflitto.

Di maggior momento è quindi sondare la praticabilità di una soluzione continuista. Al suo interno si possono distinguere, ancora, due possibilità. Una è quella riconducibile all'estetismo⁸, che si compendia nel programma di rendere la vita opera d'arte. Si tratta di una possibilità che, però, non corrobora il progetto di conferire rilievo specifico all'esteticità del quotidiano, e che anzi rappresenta ancora una falsa soluzione del problema, poiché resta intrinsecamente fedele al modello dell'eccezionalità della Grande Arte a cui dovrebbe tendenzialmente approssimarsi la vita stessa. L'altra possibilità interna all'opzione continuista è quella di considerare l'arte accentuazione e intensificazione di funtori estetici già operativi nel quotidiano, con un rovesciamento copernicano del sistema di rapporti tra mondo dell'arte ed esperienza quotidiana.

Vi è un particolare vantaggio ricavabile da questa via. Essa potrebbe agevolare una giustificazione critica della presa pandemica dell'estetizzazione vigente nella contemporaneità, poiché consentirebbe di tener conto di un'importante distinzione⁹. Una cosa è, infatti, l'esteticità del quotidiano, un'altra invece il processo di accrescimento e diffusione dell'estetico a cui si assiste da decenni, con la sua robusta componente ideologica che sfrutta la pervasività estetica creandone però, al tempo stesso, un'*imago* astratta. Per mettere a fuoco questa differenza, basta ricordare come Benjamin, nel celebre saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, abbia mostrato che la trasformazione della percezione grazie alle nuove tecnologie non va di per sé confusa con l'uso ideologico che se ne fa. Analogamente, occorre prevedere e rispettare la distinzione, e l'interazione, tra due livelli dell'estetico: il livello «iper-estetico» che tende all'iperbole dell'estetizzazione; e il livello «ipo-estetico», la cui analisi si dirige verso i fenomeni di cui si intesse anzitutto l'esperienza comune (secondo una linea chiaramente illustrata da Desideri)¹⁰. La combinazione di questi due livelli prospetta una sorta di antropologia del contemporaneo imperniata su quel precipuo connotato estetico della realtà attuale diventato insieme pervasivo e sfuggente. E ciò, oltre a rafforzare la premessa continuista relativa al rapporto vita-arte, renderebbe l'estetica anche congruente con gli esiti attuali dei processi di sublimazione dell'arte allo stato gassoso, per riprendere l'efficace metafora di Yves Michaud¹¹.

⁸ Per la presenza dell'estetismo nel contemporaneo cfr. D'Angelo, P., *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 255-282.

⁹ È il mancato rilievo di questa distinzione a rendere equivoci numerosi tentativi che, soprattutto a partire da Baudrillard, hanno teso a isolare la questione dell'estetizzazione, finendo per dimostrare solo come essa rischi di diventare un simulacro conteso da fazioni ideologiche.

¹⁰ Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Cortina, Milano 2011.

¹¹ Si noti, tuttavia, come Michaud resti fedele alla logica dell'estetizzazione, poiché riconduce ancora l'esperienza estetica in generale a un doppio movimento che contrassegna prioritariamente il dominio dell'arte: «da un lato l'arte assume la forma diffusa e vaporosa della esperienza estetica» benché «in contesti ancora convenzionali e istituzionali (galleria, museo, scuola d'arte, manifestazione artistica)», dando luogo alla «*vaporizzazione dell'arte*»; dall'altro lato, «si sviluppa una estetizzazione

3. Considerata come segmento cruciale, se non addirittura perno, di un'antropologia del contemporaneo, l'analisi dell'esteticità nella combinazione dei due livelli «ipo» e «iper» non si muove simmetricamente rispetto a questi ultimi.

L'iper-estetica¹² è analisi di manifestazioni tendenzialmente eclatanti, particolarmente dense sul piano comunicativo e simbolico, che rivaleggiano spesso con la Grande Arte per assumere il ruolo guida nella definizione del paradigma dell'esperienza estetica. Eppure, sia se intese come ampliamento dell'arte, sia se intese come alternative e sostitutive rispetto all'arte, tali manifestazioni presumono tacitamente la capacità d'impatto dell'estetico nella vita quotidiana, al cui interno esse agiscono da fattori che amplificano un potenziale comunque dato per acquisito. Laddove la quotidianità non fosse innervata dall'estetico, invano si spererebbe di conformarla alle dinamiche della spettacolarità che deflagrano nel momento in cui si installa il sensazionalismo che connota la «società eccitata»¹³.

Un ruolo a suo modo fondativo va pertanto attribuito all'indagine sull'innervatura ipo-estetica del quotidiano, magari a partire dall'idea per la quale avrebbe carattere estetico ciascuna di quelle esperienze che – come ha scritto ancora Sherri Irvin – «involves my imparting a certain shape or texture to a small part of my life, over and above any other goal I might be aiming to fulfil»¹⁴.

Bisogna però evitare che, concepito come fattore pervasivo del quotidiano, l'estetico diventi una sorta di moneta falsa, buona per qualsiasi fenomeno: se ogni evento è tale, «estetico» diventa semplicemente un modo obliquo per etichettare qualunque contenuto esperienziale in generale. Per seguire proficuamente questa strada, occorre allora stabilire un criterio dotato di sufficiente selettività per enucleare quanto è esteticamente rilevante all'interno dell'esperienza quotidiana.

A tal riguardo, molti di coloro che si occupano di *everyday aesthetics* si confrontano con Dewey e con la sua concezione secondo cui è estetico solo quell'evento che costituisce «an experience» in virtù di alcuni caratteri che si trasmetterebbero, in forza di un nesso di continuità, anche alle opere d'arte: chiusura, unità, adeguata complessità (e dunque eccezionalità) e consapevolezza. Come scrive Dewey, di contro all'esperienza dispersa che accade in generale «facciamo una esperienza quando il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso», poiché «soltanto allora esso è integrato e delimitato da altre esperienze entro il flusso generale dell'esperienza»¹⁵. Con ciò Dewey mette in luce una dimensione qualitativa anteposta alla distinzione tra registri e facoltà, e che dunque costituisce un nodo di coefficiente delle diverse istanze che solo in seguito vengono discriminate riflessivamente in seno all'esperienza:

un'esperienza ha un'unità da cui trae il proprio nome, *quel* pasto, quella tempesta, quella rottura di un'amicizia. L'esistenza di questa unità è costituita da una singola *qualità* che pervade l'intera esperienza nonostante il variare delle sue parti costitutive. Questa unità non è né emotiva, né pratica, né intellettuale, in quanto questi termini indicano distinzioni che la riflessione può fare al suo interno¹⁶.

della esperienza. In generale: la bellezza non ha più limiti (*beauty unlimited*), l'arte è ovunque al punto da non essere più da nessuna parte», dando luogo all'«esperienza estetizzata». Michaud, Y., *L'arte allo stato gassoso* (2003), tr. it. di L. Schettino, Edizioni Idea, Roma 2007, p. 116.

¹² Cfr. la recente ricognizione di Di Stefano, E., *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* («Aesthetica Preprint», n. 95), Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2012.

¹³ Tücke, C., *La società eccitata. Filosofia della sensazione* (2002), tr. it. di T. Cavallo, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

¹⁴ Irvin, S., «The Pervasiveness of the Aesthetic in Everyday Life», *British Journal of Aesthetics*, 48, 2008, p. 32.

¹⁵ Dewey, J., *Arte come esperienza* (1934), ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2007, p. 61.

¹⁶ Ivi, p. 62.

«Estetico» sarebbe perciò il termine che designa questa dimensione qualitativa presente anche laddove i contenuti esperienziali non sono intrinsecamente estetici, e anzi anche laddove tali contenuti sono di natura intellettuale¹⁷. In quanto valore basilico dell'esperienza colta nella sua qualitatività, funzione trasversale anche se non necessariamente sempre in atto, l'estetico diviene così principio di articolazione e di soluzione di continuità del tessuto esperienziale, ma insieme nesso di continuità tra quotidianità e artisticità.

Coloro che si occupano di *everyday aesthetics* rivolgono sovente a Dewey il rimprovero di aver stabilito, in tal modo, criteri troppo restrittivi per il riconoscimento dell'estetico nella quotidianità. Contro Dewey, viene osservato quanto siano numerosi i momenti della vita di tutti i giorni in cui si gode di un valore estetico pur a fronte di un'esperienza priva dei caratteri sopra ricordati di chiusura, unità, complessità e consapevolezza. Anzi, per molti aspetti il progetto stesso di un'estetica del quotidiano sembra basarsi programmaticamente sull'idea di allentare, se non proprio sciogliere, il vincolo che stringerebbe l'estetico a quei caratteri. Nel far questo si tende però, quasi fatalmente, ad accentuare la discontinuità tra quotidianità e artisticità, affermando che i caratteri deweyani hanno il proprio limite nel fatto di essere pertinenti alle opere d'arte, che così fungerebbero surrettiziamente (e paradossalmente, viste le intenzioni rese manifeste in *Art as Experience*) da modello per la concezione generale dell'estetico elaborata da Dewey. Pertanto, anche sospendendo il giudizio sulla correttezza del rimprovero rivolto a Dewey, ci sono buoni motivi di insoddisfazione per questa impostazione. Si è infatti già avuto modo di osservare quanto sia nocivo il semplice discontinuismo relativo al rapporto vita-arte. E infatti posizioni discontinuiste estreme in senso all'*everyday aesthetics*, come quella di Saito¹⁸, danno adito a un doppio regime, che conferisce rilievo al quotidiano segregandolo, tuttavia, in una sfera separata da quella dell'arte. Ciò perché non risolvono altrimenti il problema di individuare un criterio che consenta di enucleare l'estetico nel *continuum* del quotidiano.

4. Come ha messo in rilievo Ratiu¹⁹ discutendo le varie posizioni che oggi si confrontano sul campo dell'*everyday aesthetics*, quale che sia la latitudine in cui si voglia collocare l'estetico, è ineludibile salvaguardare un carattere che lo connota intrinsecamente: il suo *aspetto normativo*. Si tratta di un elemento che Ratiu, sulla scia di Dowling²⁰, riconduce direttamente a Kant:

by the normative aspect of the aesthetic judgement Dowling means its appropriateness, corrigibility, and shareability, or possibility of consensus or criticism, as for Kant. Precisely this normative aspect that renders it of significant interest to others is the core of «the aesthetic». Therefore I would state, in accordance with Dowling, that we are in the realm of the aesthetic when we find ourselves «arguing with others over appearances» and «insisting that one's aesthetic estimations should be acknowledged and respected». My point is that the aesthetic requires a sense of universal validity, understood in a Kantian manner as claim to agreement of everyone, and an idea of *sensus communis* or intersubjective engagement. Thus the possibility of individuals to judge by mere feelings but also to share and communicate feelings/pleasures or experiences would be considered as the inescapable core of the aesthetic²¹.

¹⁷ Ivi, pp. 63-64.

¹⁸ Saito, Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York 2007.

¹⁹ Ratiu, D.-E., «Remapping the Realm of Aesthetics: Recent Controversies about the Aesthetic Experience in Everyday Life», *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 4, 2012, pp. 385-411.

²⁰ Dowling, C., «The Aesthetics of Daily Life», *British Journal of Aesthetics*, 50/3, 2010, pp. 225-242.

²¹ Ratiu, D.-E., «Remapping the Realm of Aesthetics», cit., p. 400.

Il riconoscimento di questo elemento normativo dovrebbe consentire di fuoriuscire dall'equivoco che affligge molti teorici dell'*everyday aesthetics*, i quali dopo aver respinto ogni criterio di tal genere nel timore di ricadere in un'estetica prescrittiva ispirata alla Grande Arte, assumono un atteggiamento contemplativista che si limita a rivendicare il valore innegabile di quelle esperienze in cui il corpo è strumento di godimento nella quotidianità. Sulla base del suo carattere normativo, invece, l'estetico rivela la propria peculiarità non come riscontro esperienziale, bensì in quanto catalisi di particolari predicazioni. Tale normatività dell'estetico diventa prescrittività dell'estetica solo se viene desunta dalle pratiche istituzionalizzate di un campo culturale come può essere quello della Grande Arte; non però se, entro un ambito esperienziale non ancora istituzionalizzato, viene colto come fattore di istituzionalizzazione, al limite anche di quegli stessi campi culturali, tanto da avvalorare il nesso di continuità tra quotidianità e artisticità. E ciò sfugge a chi, come Melchionne, si limita al compiacimento del fatto che «with the everyday, one is often locked to one degree or another in a private world, without the conventions of publicity and intersubjectivity that mark the art world»²².

Una maniera per cogliere la peculiarità delle predicazioni estetiche che conseguono da tale carattere normativo è quella perseguita da Thomas Leddy, che cerca di catturarla attraverso l'analisi delle proprietà specifiche dell'estetico che emergono nella quotidianità. A questo fine Leddy individua un principio normativo che agisce da *discriminante*, e che consiste nella nozione di «aura». È scoperto in ciò il debito nei confronti di Benjamin, benché Leddy emendi tale nozione in senso fenomenologico affermando, da un lato, che «an aesthetic property is one in which the aesthetic object takes on 'aura' within experience»²³ e, dall'altro lato, che «from the phenomenological perspective, aura is an aspect of the noema or intentional object of any experience characterized as aesthetic»²⁴. L'aura non sarebbe allora una proprietà dell'oggetto alla pari delle altre proprietà. Si tratta, piuttosto, di un indice di discriminazione extra-fattuale (noematico, appunto) che intensifica le proprietà che un oggetto comunque possiede, e che dunque spicca come «caratteristica», non come proprietà, in determinate circostanze che rendono qualificabile come estetica un'esperienza anche comune:

although aura is what aesthetic properties have in common, in that if a thing has an aesthetic property it has aura, aura itself is perhaps not best referred to as a property. (I have no problem calling it a characteristic.) When something has a property, for example a car having the property of redness, it is supposed to be like some person owning property. Thus «property» implies something that can be added to or subtracted from the thing which has it (hair, for example can gain or lose the property of whiteness), unless of course the property is essential. Aura, however, is not some detachable part of the thing-as-experienced. Rather it is an intensification of that thing or its qualities. (Nor does a thing lose its essential nature when it loses aura)²⁵.

In quanto caratteristica, e non proprietà, l'aura schiude la dimensione della predicazione estetica come distinta e discontinua rispetto a quella meramente fattuale. È una luce diversa che trasfigura oggetti ed eventi quotidiani, senza derivare in alcun modo dalle proprietà non-estetiche che possiedono i medesimi oggetti ed eventi. I giudizi estetici

²² Melchionne, K., «Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling», *British Journal of Aesthetics*, 51/4, 2011, p. 442.

²³ Leddy, T., *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview Press, Peterborough 2012, p. 128.

²⁴ Ivi, p. 129.

²⁵ Ivi, p. 135.

in cui prendono corpo le relative predicazioni si disporrebbero, infatti, su un livello del tutto eterogeneo rispetto a quello del riscontro percettivo, come sostiene Leddy in opposizione alla teoria della sopravvenienza con un significativo riferimento alla distinzione humeana tra «essere» e «dover essere»: «aesthetic judgments are *never* supported by reference to non-aesthetic features. The point is similar to Hume's idea that we cannot derive 'ought', or value statements, from 'is', or factual statements. It is based on a claim about word-meaning»²⁶.

L'emendamento fenomenologico alla nozione di aura propugnato da Leddy è rivelatore, tuttavia, di un aspetto alquanto problematico del criterio normativo concepito come discriminante. Appunto perché ritenuta inerente al correlato noematico, l'aura così intesa risulta una sorta di apriori formale dell'esperienza estetica, sia pure del quotidiano, per di più (ovvero: di conseguenza) privo di quella tensione dialettica necessaria per mettere al riparo la dottrina dell'aura da un uso dogmatico, come aveva già sottolineato Adorno discutendo le volgarizzazioni delle concezioni benjaminiane. Apriori formale, l'aura serve sì a discriminare la componente estetica, ma senza consentire una disamina delle relative dinamiche genetiche. Irrompe gratuitamente come afflato spirituale, senza nulla attestare della differenza specifica che dovrebbe invece giustificare l'estetico nella sua eterogeneità rispetto al non-estetico.

Un correttivo di questa concezione formale è già l'utilizzo in senso storico del concetto di aura per contraddistinguere l'esteticità quotidiana, come accade in Yves Michaud, che vi ricorre per caratterizzare le funzioni vicarie rispetto all'arte assolute da moda e turismo. Sono funzioni incarnate in processi di estetizzazione promossi dalla ricerca di momenti auratici in un'epoca in cui, avendo l'arte smarrito – giusta la diagnosi di Benjamin – la propria auraticità, persiste comunque il «bisogno di aura, anche se finta», poiché «abbiamo bisogno di sensazione, anche se solo per sentire di provare qualcosa» e «abbiamo bisogno di identità e di riferimenti, anche se cambiano con la moda»²⁷.

Ma un correttivo ben più potente sarebbe recuperare lo statuto materiale oltre che storico di tale apriori estetico, e insieme la sua tensione dialettica nei confronti del non-estetico, così da connotare un plesso non storico-sociologico bensì antropologico. È quanto vien fatto, sia pure in termini ben differenti, laddove il momento normativo dell'estetico viene analizzato non in relazione alla predicazione correlata alle proprietà estetiche, come in Leddy, bensì in relazione alla struttura grammaticale dei giudizi estetici in quanto estrinsecazione di una forma di vita che precede la propria articolazione in compagini culturali che variano storicamente come declinazioni alternative, ma confrontabili, del principio «dato» della preferenza e della logica della preferibilità.

Non è escluso che si possa svolgere questo tipo di analisi ricalcando in parte lo sviluppo della fenomenologia husserliana evocata da Leddy, tenendo però presente il passaggio compiuto da Husserl dalla tematizzazione della correlazione noetico-noematica all'inchiesta sulle funzioni genetiche (anche passive) e sulla *Lebenswelt*. Sicuramente, però, una strada che conduce in tali paraggi è quella che passa da alcuni spunti estetici che si ricavano da Wittgenstein. È quanto ha mostrato Roger Scruton, ricordando come i casi esemplari a cui si rivolge l'*everyday aesthetics* mostrano «that there are choices remaining when utility is satisfied, that these choices concern, or tend to concern, appearances, that they can be discussed and to that extent are rational»²⁸. Qui la natura peculiare del fenomeno – estetico in quanto impegnato nell'ambito dell'*apparenza*, e dunque non nella costruzione epistemica vera e propria – risiede nel fatto che tali esempi, tut-

²⁶ Ivi, p. 146.

²⁷ Michaud, Y., *L'arte allo stato gassoso*, cit., pp. 118-119.

²⁸ Scruton, R., «In Search of the Aesthetic», *British Journal of Aesthetics*, 47/3, 2007, p. 240.

tavia, «do not tell us the real point or value of making these choices, whether they can be objectively justified, or what role they play in the life of a rational being», e pertanto «they might seem like a mere residue – something left over after the real decisions have been made, a way of arbitrarily settling for one among an infinite number of options»²⁹.

La residualità dell'estetico («redundancy closing device» in cui l'apparenza assume ruolo preponderante)³⁰ che viene attestata dai casi esemplari del quotidiano è testimonianza della natura materiale a priori di esso, essendo premessa di sfondo che rende possibile un'esperienza che sollecita articolazioni razionali, tentativi di dar conto, delle scelte compiute in base ad esso, in un intreccio inestricabile di espressività e attività. È l'intreccio di cui s'intesse l'esperienza estetica del quotidiano, ove è un addensamento semantico-giudicativo nell'apparenza piuttosto che l'irruzione di un discriminante auratico a governare processi che esigono un dar conto immaginativo, poetico e produttivo (espressivo) anziché constattativo:

the door looks right to the carpenter who chooses it, and this «looking right» leads him to interpret the appearance, by seeing things in it that it does not literally contain. The door has, in his eyes, a natural, easy-going, and honest appearance. It calls to mind the shape and style of a way of life. The doorframe is not just preferred but interpreted, and the interpretation involves metaphors, analogies, and oblique and associative references to things that have nothing in themselves that is door-like – honesty, domesticity, and so on³¹.

Ecco perché la relativa comprensione resta ambigualmente sospesa tra la verbalizzazione e la gestualità, come evidenziano i passaggi nei quali Wittgenstein riconduce il giudizio estetico alla grammaticalità gestuale dell'apprezzamento o del disgusto prima che all'uso di predicati in senso stretto. Scruton coglie assai bene tale passaggio, poiché vede nell'estetico un ambito non semplicemente di scelte, ma di scelte a loro modo razionali nella misura in cui di esse si è tenuti per principio a poter/dover dar conto una volta esauriti tutti i motivi strettamente connessi all'utilità, alla *ratio* strumentale – come si potrebbe dire. È lampante l'ispirazione diretta a Wittgenstein, per il quale «ciò che l'estetica cerca di fare [...] è dare ragioni: per esempio il *perché* della scelta di questa data parola anziché di quell'altra in un determinato verso di una poesia»³², in un senso analitico-apostolico³³ e per nulla causalistico del «perché». Come evidenziano anche numerosi esempi addotti da Wittgenstein, ciò si manifesta primariamente in fenomeni quotidiani di plasmazione ed esercizio del gusto che non sono necessariamente artistici. È il caso della moda, che appunto per la propria mancanza di funzionalità ha enorme efficacia esperienziale, come ha chiarito Simmel³⁴.

Punto di riferimento essenziale per questa concezione del momento normativo dell'estetico non in quanto discriminante ma in quanto principio di scelta razionale e giudicativa, è senz'altro la prima delle lezioni sull'estetica che Wittgenstein ha tenuto nel 1938, di cui si hanno a disposizione gli appunti degli uditori. Un testo non autografo,

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 244.

³¹ *Ivi*, p. 245.

³² Wittgenstein, L., *Lezioni di filosofia 1930-1933. Annotate e commentate da George E. Moore (1930-33)*, ed. it. a cura di L. Perissinotto, Mimesis, Milano 2009, p. 125.

³³ «Quando, scrivendo, tu cerchi una parola e dici a un certo punto: 'Eccola, è questa la parola che dice quello che volevo!' [...] il tuo riconoscimento fa diventare quella parola trovata, e quindi cercata. (Qui davvero si potrebbe dire: si sa cosa si cerca solo quando lo si è trovato...)»: Wittgenstein, L., *Pensieri diversi (1977)*, ed. it. a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, p. 130.

³⁴ Matteucci, G., *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano 2012, pp. 39-46 e 51.

ma che pure contiene elementi quasi integralmente riconducibili e sovrapponibili a varie osservazioni redatte dalla mano di Wittgenstein in diversi e sparsi contesti. Chi è alla ricerca di un'estetica della Grande Arte rimane deluso da questi appunti, in quanto si ritrova in una fitta selva di esempi di pratiche estetiche che affondano nella quotidianità. Anzi, paradigma è qui spesso quel che presiede alle scelte di gusto nel vestirsi, ossia – ancora – alla moda. Ciò capita, appunto, perché Wittgenstein cerca di far emergere nell'esteticità la (manifestazione diretta della) forma di vita, prima che un gioco linguistico istituito all'interno di un mondo dell'arte, che pure sviluppa la grammatica della pratica della preferibilità. È quanto si ricava dalla parte conclusiva della lezione, in cui Wittgenstein sosta sul confine tra esteticità come forma di vita e artisticità come gioco linguistico-culturale. Lo fa ricorrendo a un'affermazione che, per come viene riportata dai suoi uditori, ruota attorno alla locuzione ambigua «modi di vivere», cerniera che congiunge forma di vita e situazione culturale: «per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita [*ways of living*]. Pensiamo di dover parlare di giudizi estetici come 'Questo è bello', ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole, ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata»³⁵.

5. Ciò non deve sorprendere. Come si è cercato di evidenziare in un saggio precedente³⁶, la nozione di forma di vita svolge un ruolo centrale nell'elaborazione del programma di un'estetica genuinamente wittgensteiniana, come accade nel caso magistrale di Richard Wollheim in virtù di cinque mosse: il riconoscimento dell'arte come forma di vita prima che come gioco linguistico; la ripresa dell'analisi dell'uso intransitivo dei termini come elemento qualificante della pratica estetica; il ricorso al modello dell'apprendimento (del linguaggio come dell'arte) per catturare i tratti specifici che consentono di comprendere «che cosa è» tanto il linguaggio quanto l'arte, come pure alcune loro ineludibili differenze; l'approfondimento della pratica esperienziale, e anzitutto della pratica percettiva che inerte al rapporto con un costruito estetico; il rilievo della matrice espressiva dell'esperienza, anche di quella della comprensione, tale per cui esprimere non significa apporre un segno, un indice, o una maschera, sul volto delle cose, ma al contrario farne spiccare la fisionomia, fino a giustificare quella familiarità che mostra il reale con cui si è quotidianamente in rapporto nei propri ambienti di vita. Ora, è interessante notare come questi cinque elementi trovino un riscontro sufficientemente univoco anche nella prima delle *Lezioni sull'estetica*³⁷, a riprova della validità di una linea di interpretazione del pensiero di Wittgenstein che è critica nei confronti della prima ricezione in chiave estetica delle sue sollecitazioni, impegnata (si pensi anzitutto a Morris Weitz) in maniera quasi esclusiva con il motivo dello scetticismo, o di un relativismo scarsamente costruttivo, per sottolineare il carattere aperto del concetto di arte conformemente al modello dei giochi linguistici e delle somiglianze di famiglia.

La diversa linea interpretativa che qui si propone di seguire dà invece rilievo alle pratiche estetiche e alla stessa arte come forma di vita più che come gioco linguistico, accet-

³⁵ Wittgenstein, L., «Lezioni sull'estetica» (1938), in Id., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, ed. it. a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967, p. 69, § 35.

³⁶ Matteucci, G., «Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices», *Aisthesis*, 1/2013, pp. 67-83 (www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/12838/12160).

³⁷ Questi i paragrafi della lezione in cui si trovano gli argomenti riconducibili alle cinque mosse: §§ 6, 25, 26 e 35 per la prima; §§ 8-9, 15 e 32 per la seconda; § 5 per la terza; § 17 per la quarta (tenendo conto del fatto che nella traduzione italiana la locuzione «to be in» viene resa in maniera tale da non essere riconoscibile); §§ 10, 11 e 16 per la quinta.

tando la sfida di misurarsi con il duro terreno su cui «si piega la vanga»³⁸ della speculazione anche estetica. Forma di vita è infatti quanto appare come dato poiché resta sullo sfondo, ciò a cui la riflessione filosofica deve rassegnarsi non prima, però, di aver esperito l'urto produttivo sorto nell'atto di tentarne un afferramento: «ciò che si deve accettare, il dato, sono – potremmo dire – forme di vita»³⁹ – ossia non l'ineffabile o il «non analizzabile», ma «il fatto che agiamo in questo e questo modo, che, ad esempio, *puniamo* certe azioni, *accertiamo* la situazione effettiva in questo e questo modo, *diamo ordini*, prepariamo resoconti, descriviamo colori, ci interessiamo ai sentimenti altrui»⁴⁰.

Tra questi «fatti» si trovano evidentemente anche gli esercizi della preferenza e del gusto. In questo senso è palese l'adiacenza dell'estetico alla forma di vita in quanto luogo di insorgenza di pratiche grammaticali, istituzionalizzanti e non istituzionalizzate, che sono normative in un modo che non è di per sé né prescrittivo né discriminante. La pervasività di tale territorio può diventare il tema programmatico di un'estetica del quotidiano in grado anche di dare – in conclusione – una base non ideologica all'analisi dei processi che rendono sempre più estetizzata la realtà contemporanea.

³⁸ Wittgenstein, L., *Ricerche filosofiche* (1953), ed. it. a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1983, § 217.

³⁹ *Ivi*, p. 295.

⁴⁰ *Id.*, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1946-49), ed. it. a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano 1990, I, § 630.

LA FONDAZIONE DELL'ESTETICA E IL SETTECENTO A PARTIRE DA UNA *NOTTE DI LUCE*

Maddalena Mazzocut-Mis

Chiaroscuro

Dare una risposta al perché l'Estetica settecentesca sia legata al riconoscimento del valore della confusione e alla legittimazione del polo oscuro, significa rivisitare il tema della sua fondazione; significa rileggere, senza metterla in discussione, l'asserzione secondo la quale il «secolo dei lumi» è quello della «nascita dell'Estetica». Tematica che si è andata via via chiarendo grazie all'opera magistrale sia culturale sia editoriale che ha origine a Palermo e si irradia per tutta l'Italia dagli anni Ottanta del Novecento (o meglio, se vogliamo dare una indicazione precisa, dal 27 novembre del 1980, data di fondazione del Centro Internazionale Studi di Estetica).

La nascita dell'Estetica nel Settecento è attualmente un'acquisizione scontata, che non perde, tuttavia, il suo vigore e la sua importanza se riletta attraverso la pluralità di voci che prendono spessore nelle edizioni critiche di *Aesthetica*. Un'acquisizione quasi banale, ma che aiuta a sconfiggere una banalità molto più pericolosa: quella che vede nel Settecento il secolo che ha dato inizio al predominio assoluto e coercitivo della luce della ragione, della scienza, della tecno-scienza con le sue «terribili» conseguenze. «La terra completamente illuminata splende all'insegna della trionfale sventura.»¹

Al contrario, come la «poesia» di un quadro viene garantita dalla corretta composizione della luce e soprattutto del chiaroscuro, poiché solo essi sanno rendere quel momento che «avvince e stupisce»², allo stesso modo il secolo dei lumi dosa e distribuisce la sua luce, quella della ragione, sapendo che il linguaggio oscuro dell'emozione e della passione restituisce al tutto la sua giusta tonalità. In una composizione, la luce non ha mai un carattere unitario: lo sa bene Diderot. Nel capolavoro, la sua varietà deve unirsi a quella del colore in modo tale che anche le scorrettezze nel disegno e le imprecisioni nell'espressione passino in secondo piano. Non c'è vizio di composizione che non possa essere trascurato nel momento in cui la luce, le ombre e i colori si combinano dando il giusto effetto al tutto, perché solo nell'arte il rapporto olistico con l'insieme della composizione e con la natura, fonte di ispirazione, non è mai perduto. È nella dimensione della finzione che è possibile sentirsi di nuovo dentro la natura come entro la propria dimora, recuperando una dimensione che la luce troppo intensa della ragione rischia di bruciare.

Un rapporto con la natura che nel Settecento si fa complesso proprio nella contraddittorietà di una doppia visione: l'analisi osservativa della natura da un lato e la sua esperienza intima, «sentimentale» dall'altro. L'artista sa bene che luce, ombre e colori seguono una legge espressiva che parte proprio dall'esperienza. Si resta «sorpresi, avvinti, estasiati, affascinati»³, quando un raggio improvviso, che penetra tra le fronde degli al-

¹ Horkheimer, M., Adorno, T., *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1974, p. 11.

² Diderot, D., «Saggi sulla pittura», in Id., *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, *Aesthetica*, Palermo 2004, p. 49.

³ *Ibid.*

beri, ci sorprende durante una passeggiata. Lo sguardo si volge e subito rimanda a un altrove. Non è quindi ai *Salons* che i pittori prendono la loro ispirazione, ma «tra le montagne che il sole ombreggia e illumina»⁴. E, se non vuole fallire, il filosofo, dopo aver osservato a sua volta e a suo modo la natura, deve rivolgersi all'artista; sarà l'intelligenza poetica a consentirgli l'attivazione dell'immaginazione che, insieme al concatenarsi dei fenomeni, coglie la loro unità. Nei lumi, il rapporto con la natura è quindi prima di tutto «estetico», poiché la percezione dei rapporti avviene già in ambito esperienziale e «l'interesse della verità richiederebbe che coloro che riflettono si degnassero finalmente di associarsi a coloro che si danno da fare»⁵, cioè che, per amore della conoscenza, i «teorici» comunicassero con i «manovali» e, aggiungiamo, con gli artisti.

Eppure, «una cosa è la verità in poesia; un'altra in filosofia. Per esser vero, il filosofo deve adattare il suo discorso alla natura degli oggetti, il poeta alla natura dei caratteri»⁶. Caratteri che non possono prescindere dalla facoltà immaginativa e dal fare, quale sapere qualitativo che sfrutta la tecnica che mai nel Settecento può prescindere dal gusto, così come dal genio. Nel Settecento, il gusto è un «potere creatore», è una facoltà che ha le sue proprie leggi. È buon gusto, il quale – sono parole di Batteux – è nelle arti ciò che è l'intelligenza nella scienza. Un sentimento che, oltre il bisogno, al di là di esso, ci avverte se la natura è bene o mal imitata⁷.

Studiare il Settecento, ripercorrerlo attraverso l'opera magistrale e imprenditoriale illuminata delle edizioni *Aesthetica*, attraverso i nomi dell'Estetica («non so che», gusto, genio)⁸, attraverso le sue categorie (bello, brutto, sublime ecc.)⁹, significa vedere in questo secolo un'epoca per nulla univoca, ma sfumata in un chiaroscuro, che non è, lo si sa bene, l'opposto della luce. Eppure non si deve cadere nell'eccesso contrario: se è noto che la storiografia ha da tempo affermato e documentato più volte il ruolo dissacrante del Settecento è perché esso non rinuncia ai lumi della ragione per distruggere i vuoti simulacri della superstizione e i fantasmi creati da un'immaginazione senza controllo.

La trama dell'uomo

Se riconsideriamo il Settecento attraverso l'evento della «nascita dell'estetica», guadagniamo un paradigma esemplare entro le cui dinamiche il progetto illuministico di sistematica chiari-

⁴ Ivi, p. 50.

⁵ Id., «Interpretazione della natura», in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano 1984, p. 94.

⁶ Id., «Sulla poesia drammatica», in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, tr. it. di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 287.

⁷ Cfr. Batteux, C., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, a cura di E. Migliorini, Il Mulino, Bologna 1983, e poi *Aesthetica*, Palermo 2002⁴, p. 48.

⁸ Ricordo che *Aesthetica* pubblica: D'Angelo, P., Velotti, S. (a cura di), *Il «non so che». Storia di una idea estetica*, 1997; Russo, L. (a cura di), *Il Gusto: Storia di una idea estetica*, 2000; Id. (a cura di), *Il genio. Storia di una idea estetica*, 2008.

⁹ Cfr. tra gli altri: Lord Shaftesbury, *I Moralisti*, a cura di A. Gatti, *Aesthetica*, Palermo 2003; Hutcheson, F., *L'origine della Bellezza*, a cura di E. Migliorini, *Aesthetica*, Palermo 1988; Hogarth, W., *L'analisi della Bellezza*, a cura di C.M. Laudando, *Aesthetica*, Palermo 1999, 2001 (rist.); Alison, A., *Natura e principi del Gusto*, a cura di S. Chiodo, *Aesthetica*, Palermo 2011; Mendelssohn, M., «Sui principi fondamentali delle belle lettere e delle belle arti», in Id., *Scritti di Estetica*, a cura di L. Lattanzi, *Aesthetica*, Palermo 2004; Burke, E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Miglietta e G. Sertoli, *Aesthetica*, Palermo 1985 e poi 2006⁹; de Arteaga, E., *La Bellezza Ideale*, a cura di E. Carpi, presentazione di P. D'Angelo, *Aesthetica*, Palermo 1993; Moritz, K.P., *Scritti di Estetica*, a cura di P. D'Angelo, *Aesthetica*, Palermo 1990.

ficazione concettuale diventa l'insegna luminosa di una singolarissima gravitazione epistemica, alimentata da plurimi etimi culturali ed eterogenee istanze conoscitive, alla quale contribuisce, e anche metodologicamente si rispecchia, l'intero pensiero europeo del Settecento¹⁰.

Luigi Russo si chiedeva, durante l'intervento dal titolo «Notte di luce» al convegno milanese «Il secolo dei lumi e l'oscuro» del 29-30 novembre 2007 se, nella ricostruzione storica di un secolo di fondazione come quello dei lumi, fosse da prediligere una visione «orizzontale» (per autori) o una «verticale» (per idee) e concludeva sostenendo che, come per ogni fine tessitura, trama e ordito devono coesistere.

È noto che Boileau aveva affermato di aver tradotto Longino per se stesso, per sua propria cultura personale, più che per darlo alle stampe¹¹. Probabilmente la storia dell'Estetica sarebbe stata diversa se quel testo non fosse stato pubblicato. Le idee diventano forma sulla base dell'umorale desiderio umano; com'è altrettanto vero che esse giungono a maturazione attraverso percorsi che fanno degli uomini dei «mezzi», delle qualità espressive. Eppure, ricorda Diderot, «se si bandisce l'uomo, l'essere pensante e contemplante, dalla superficie della terra, lo spettacolo sublime e patetico della natura non è altro che una scena triste e muta; l'universo tace, è invaso dal silenzio e dalla notte. Tutto si muta in una gran solitudine, ove i fenomeni, inosservati, si susseguono in modo oscuro e sordo. Soltanto la presenza dell'uomo rende interessante l'esistenza degli esseri»¹². Così si legge nella voce *Encyclopédie*. Una tenebra, quella descritta da Diderot, tutt'altro che sublime. Una tenebra che è mancanza di qualsiasi luce della ragione; una tenebra che non può essere letta, decifrata, riconosciuta, interpretata. Ecco, allora, comparire l'uomo, con la sua debole fiamma. Tanto debole da non rischiarare tutto e talmente forte da rendere ciò che rimane in ombra più affascinante, più passionatamente coinvolgente di ciò che viene illuminato.

Non a caso il Settecento è il secolo della *Encyclopédie* che, attraverso la costruzione di una rete di rinvii – l'ordine genealogico, l'ordine enciclopedico, l'ordine storico e l'ordine alfabetico –, voleva, almeno nei suoi intenti, fornire un sistema coerente delle conoscenze umane. S'intrecciano nuove trame e vengono sollevate nuove questioni, mentre altre si dirimono e tra queste, non ultima, la fondazione dell'Estetica attraverso i suoi nomi e le sue categorie, il sistema delle arti¹³ e il ruolo dei sensi e delle facoltà umane.

La rifondazione dell'Estetica anima l'intento di gran parte delle pubblicazioni di Aesthetica edizioni, profondamente immerse in uno spirito di rinnovamento che fa della storia il suo punto di riferimento. L'ordine storico della «genealogia» delle idee, se non ha nulla di effettivamente «enciclopedico», è indispensabile a costruire una storia che è fatta di uomini, di «padri» (l'Estetica com'è noto ne ha più di uno) e di idee. «I padri», perché quando se ne cerca uno immediatamente se ne presentano molti altri e tutti autorevolmente autorizzati ad attribuirsi questo titolo. E Luigi Russo, durante la sua confe-

¹⁰ Russo, L., «Notte di Luce. Il Settecento e la nascita dell'Estetica», in *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, a cura di G.B. Gori, P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2008, pp. 267-268.

¹¹ Boileau Despréaux, N., «Préface pour les éditions de 1666 à 1674», in *Œuvres complètes*, nouvelle édition, Laplace, Sanchez et cie, Paris 1873, p. 2.

¹² Diderot, D., «Encyclopédie», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765), t. v, p. 641.

¹³ Batteux, C., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, cit., e per quanto concerne le singole arti, tra gli altri, Hemsterhuis, F., *Lettera sulla Scultura*, a cura di E. Matassi, Aesthetica, Palermo 1994; Rousseau, J.-J., *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2003 (1ª ed. 1995); Mengs, A.R., *Pensieri sulla Pittura*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1996; Herder, J.G., *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010 (1ª ed. 1994); Hogarth, W., *L'analisi della Bellezza*, cit., e Russo, L. (a cura di), *Estetica della Scultura dal Settecento ad oggi*, Aesthetica, Palermo 2003.

renza già citata, ne individuava almeno sette: Baumgarten, che le dà il nome; Batteaux che con il suo «sistema» crea le condizioni che ne rendono possibile il riconoscimento come disciplina; Burke che fonda il sublime; Winckelmann e poi ancora Lessing e non ultimo Mendelssohn «che ha tanti meriti ma intanto ne ha uno strutturale; è quello di aver fisicamente mediato l'indicazione di Baumgarten con quella di Batteaux»¹⁴. Poi, alla fine del Settecento, naturalmente Kant. Ma Russo non può dimenticare quello che chiama il «grande antenato»: Du Bos. Bene, Kant a parte, tutti questi autori sono, non a caso, pubblicati da *Aesthetica*. Una ricostruzione, attraverso la traduzione critica di opere d'immenso valore fondativo, che affronta l'avventura dello spirito umano nelle sue vie tortuose, nelle sue ramificazioni, nelle sue punte estreme. Un sistema arborescente che certamente, come insegna il Settecento, non si conclude in un autocelebrativo trionfo dei lumi della ragione, ma riconosce l'oscuro e il confuso.

Il cammino tortuoso dell'Estetica è un tragitto che non è senza scarti né senza arresti e, nello stesso tempo, è ricco di risultati. Un cammino trasversale tra molti luoghi e molte lingue. Nella storia ramificata dello spirito umano, l'Estetica è una serie di occasioni non perse che hanno le radici nella poetica e nella retorica e il fusto nel ripensamento del ruolo della sensibilità, non senza contraddizioni, se la solidarietà di sensibilità e ragione, di natura e storia si uniscono alla consapevolezza che il genio coglie la sua creatività guardando il cielo stellato, proprio nel bel mezzo del secolo del newtonismo trionfante. Perché il Settecento, per tessere la sua trama, si trova di fronte a due vie: o recuperare la convinzione cartesiana, secondo la quale la passione può essere dominata dal principio riflessivo e/o da un ordine morale, oppure, attraverso la riflessione sull'arte, ricercare un'interpretazione espressiva della passione, anche lontano da un legame diretto con la ragione. Il lessico cartesiano della luce ha così il suo limite nella sfumatura, nel chiaroscuro, nell'ombra.

Anche per questo, allora, l'Estetica settecentesca è

un'intera foresta fitissima di alberi di varia elevazione, cespugli multicolori, ferace sottobosco e humus fermentativo. Come dimenticare – *pars pro toto* – snodi essenziali come *I Moralisti* di Shaftesbury, *I piaceri dell'Immaginazione* di Addison o l'*Inquiry* di Hutcheson? Singolarissimo è il caso di Du Bos. Quasi tutti i temi connettivi della futura estetica disciplinare sono presenti e lucidamente apparecchiati nelle sue *Riflessioni*: la logica delle passioni, le dinamiche dell'artificiale, il genio artistico, il sentimento e il giudizio estetico...; ma in lui fu assente il punto dirimente: la cornice sistematico-disciplinare e la riconfigurazione del plesso arte-bellezza¹⁵.

Un bosco e relativo sottobosco ripubblicato da *Aesthetica*, per il piacere di una riscoperta delle radici che, se non affondano mai in un solo autore o in una sola scuola, si ramificano in quella pluralità di stratificazioni che è la storia di questa disciplina. «L'opera di nessun singolo studioso è sufficiente a soddisfare il salto epistemico costituito dalla 'nascita dell'estetica'»¹⁶.

Una disciplina che tuttavia ha dichiaratamente una sua nascita e una sua storia.

La storia

Nella stagione di pensiero che viviamo, dopo il dissolvimento dell'estetica contemporanea, che si è andata sgretolando nel secondo Novecento, a costo di risalire il Nilo, è opportuno ri-

¹⁴ Cito dagli appunti della conferenza.

¹⁵ Russo, L., «Notte di Luce. Il Settecento e la nascita dell'Estetica», cit., p. 270.

¹⁶ Ivi, p. 271.

tornare all'estetica del «secolo dei lumi» e trarre profitto dal suo straordinario laboratorio di sperimentazioni¹⁷.

Mi piace ricordare a questo proposito una frase di Saramago:

confesso di avere avuto qualche difficoltà a capire la resistenza di molte persone a comprendere che sono, essenzialmente, il passato che hanno avuto. Anche se con una certa riluttanza, riescono ancora ad accettarlo sul piano individuale, perché più o meno si riconoscono inseparate e inseparabili dal proprio passato, ma sul piano collettivo procedono come se, in ogni momento, stessero vivendo unicamente il presente che ogni momento precariamente è, e il passato fosse costituito da una sequenza di momenti discontinui, ciascuno dei quali soltanto suo presente, con principio e fine in se stesso. Orbene, noi avanziamo nel tempo come avanza un'inondazione: l'acqua ha dietro di sé l'acqua, è questo il motivo per cui si muove, ed è questo che la muove¹⁸.

L'Estetica non può dimenticare la sua storia e la sua fondazione, benché questa, per la ricchezza della sua stessa concezione, si ramifichi in un intreccio che sembra non poter essere districato.

Accogliamo quindi l'idea che la «nascita dell'estetica» sia un evento non riducibile a spiegazioni convenzionali, come quelle che mettono capo a un padre e a uno zero ontogenetico. Pensiamo piuttosto a una trama messa in funzione da un quadrante straordinariamente nutrito e intricato di lemmi e vettori, animato da una partecipazione collettiva, una sorta di *pool* genetico, che improvvisamente, in un breve arco di tempo, è precipitato, grazie alla fusione di molteplici combinazioni cromosomiche, in una sorta di *big-bang* epistemico¹⁹.

Sottolineava Luigi Russo che laddove il Settecento (nel caso specifico il centro della sua analisi era rappresentato da Christian Wolff) «rappresenta il (nostro) passato», esso deve servire a «rimodulare strategicamente per qualificare il (nostro) presente. Siamo quindi tenuti a illuminare con nuova luce, per così dire, i 'lumi' di Wolff, se vogliamo articolare il (nostro) presente per elaborare il (nostro) futuro»²⁰. La revisione del Settecento avviata negli anni Ottanta e Novanta del Novecento ha aiutato, come si è detto, a muovere i primi passi fuori da una concezione «standardizzata dell'Illuminismo, che nella *communis opinio* identifica il Settecento» come il secolo della ragione, per approdare alla fondazione dell'Estetica, che valorizza proprio le polarità oscure degli stessi lumi²¹.

Non voglio qui riprendere il percorso a cui ha dato inizio l'analisi critica delle *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* di Alexander Gottlieb Baumgarten²², che Salvatore Tedesco ha così ben analizzato nel suo volume sull'*Estetica di Baumgarten*²³, ma certo non è possibile non ricordare l'ampio dibattito che, a partire dagli incontri palermitani, la traduzione dei testi baumgarteniani ha suscitato²⁴. Con Baumgarten

¹⁷ Ivi, p. 276.

¹⁸ Saramago, J., *Quaderni di Lanzarote*, tr. it. di R. Desti, Einaudi, Torino 2010, pp. 101-102.

¹⁹ Russo, L., «Notte di Luce. Il Settecento e la nascita dell'Estetica», cit., pp. 271-272.

²⁰ Ivi, p. 260.

²¹ *Ibid.*

²² Baumgarten, A.G., *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, tr. it. di F. Piselli, presentazione di R. Assunto, *Riflessioni sul testo poetico*, Aesthetica, Palermo 1985, poi nuova edizione col titolo *Riflessioni sulla Poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 1999³, Id., *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2000.

²³ Aesthetica preprint, Supplementa, 6, 2000.

²⁴ A questo proposito è importante ricordare il convegno *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica, tenutosi a Palermo il 9 e 10 ottobre 1998, i cui atti sono stati raccolti nel volume *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica preprint, 54, 1998.

si determina anzitutto un allargamento dell'orbita della conoscenza, non più ristretta ai limiti di chiarezza e distinzione, ma che si dispiega integralmente ad angolo giro accogliendo tutti i piani del reale rimossi e abbandonati all'oblio. Il rigido cerchio cartesiano(-wolffiano) delle idee chiare e distinte si dilata, in chiave (leibniziana)-baumgarteniana, incorporando le idee oscure e confuse. Un nuovo ethos agisce. Evocando l'obiezione (§ 6) «che le cose sensibili, le immagini fantastiche, le favole, le passioni e così via, siano indegne dei filosofi e poste al di sotto del loro orizzonte», Baumgarten replica che «il filosofo è uomo fra gli uomini, e non fa bene se ritiene estranea a sé una parte tanto grande della conoscenza umana»²⁵.

Il «confuso», appunto, non più «madre dell'errore», è la condizione della scoperta di una verità che i francesi avrebbero detto appannaggio dell'«intelligenza del cuore» e che agisce attraverso la *persuasion passionnelle*. Essa si trova all'origine dei valori e dei significati emotivi dell'arte che Du Bos ha riconosciuto nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), pubblicate nel 2005 da Aesthetica, in una edizione critica – che rimane a tutt'oggi l'unica nel panorama europeo²⁶ –, corredata da una serie di saggi, esito di un approfondito confronto tra saperi e discipline diverse²⁷. Du Bos, pur distinguendo tra emozione e sentimento, analizza con precisione e acume gli effetti emotivi dell'arte, derivandoli dalla dottrina delle passioni di Quintiliano e dalla manualistica prequintiliana.

La tenebra delle passioni è una luce del cuore che illumina la via dell'esperienza artistica a vario titolo. Un lume che nasce dal fondo dell'animo, che s'irradia diffondendosi tra le ombre senza mettere a fuoco un solo, unico e parziale aspetto del reale, come fa, invece, il sapere scientifico.

La luce non balena all'improvviso dall'esterno, «post nubila», drammaticamente esorcizzando le tenebre, ma affiora e si potenzia lentamente promanando dal suo interno, nel progressivo disoccultamento del mondo, ossia «per nubila». E la sua azione non «redditi», non è quella cioè di contrarre la visione in un ristretto angolo visivo, espellendo e annichilendo tutto quanto non venga da essa lambito, bensì, grazie a una sorta di grandangolo aperto per così dire all'infinito, di attrarre magneticamente e marcare ogni pulviscolo sensoriale e appagare olisticamente l'ideale della conoscenza umana²⁸.

Come affermava Luigi Russo durante la sua relazione, se si va a caccia di «storia» non si può non risalire fino al 1719, «anno in cui Wolff consegnava la sua *Metafisica tedesca*» e

un altro grande autore – proprio un pilastro su cui crescerà tanto Settecento – iniziava la sua celebre opera con queste parole: «Constatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile; ma ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consista questo piacere, che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore. L'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci. [...] più le vicende descritte dalla poesia e dalla pittura, se viste realmente, scuotono il nostro senso di umanità, più le imitazioni che tali arti ci presentano hanno il potere di coinvolgerci»²⁹.

²⁵ Russo, L., «Notte di Luce. Il Settecento e la nascita dell'Estetica», cit., p. 261.

²⁶ Di cui Elio Franzini ricordava gli «eroismi individuali e imprenditoriali» (Franzini, E., «Dialogo dei morti: Antichi e Moderni», in L. Russo [a cura di], *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Aesthetica preprint, Supplementa, 15, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, p. 8). Cfr. Du Bos, J.-B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, introduzione di E. Franzini, tr. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.

²⁷ Mi riferisco al convegno *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore* (Palermo, 21-22 ottobre 2005) i cui atti sono pubblicati in Russo, L. (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit.

²⁸ Russo, L., «Notte di Luce. Il Settecento e la nascita dell'Estetica», cit., pp. 261-262.

²⁹ Ivi, p. 265. Per quanto riguarda la citazione tratta da Du Bos, vedi *Riflessioni critiche*, cit., p. 37.

L'autore è proprio Du Bos, saccheggiano per tutto il Settecento e soprattutto da Batteux, da Diderot, da Hume, da Mendelssohn e da Burke. Du Bos, che indaga quel binomio piacere-dolore che lo porta ad affermare – Burke lo seguirà – che gli uomini, nel mondo della finzione e della rappresentazione, «provano più piacere a piangere che a ridere»³⁰. Se Du Bos, come sottolinea Russo, non si rivolge al gusto del bello è perché bandisce dalla sua riflessione qualsiasi riferimento a un gusto quale esperienza di un accordo tra i sensi o di uno stato di quiete contemplativa. Nessun accordo, nessuna quiete per Du Bos! Nessuna luce che rischiarò distintamente la ragione e il cuore.

«Saremmo infelici se i nostri sentimenti si schiarissero tutti in una volta, mutandosi in rappresentazioni limpide e distinte», scriveva Mendelssohn, poiché l'affetto nasce da una rappresentazione che non viene del tutto spiegata, tanto che la «rappresentazione oscura è inseparabile dalla nostra felicità»³¹. Il bello si differenzia dal vero, assumendo toni oscuri, anche se sufficientemente chiari per percepire la molteplicità. Come essere felici nella luce abbagliante? Meglio ripararsi sotto le fronde oscure della passione.

L'oscuro dei lumi

La valorizzazione dell'oscurità sensibile in Burke si appoggia allo sfondo notturno, che si nutre del nettare del trattato longiniano, letto e reinterpretato da Boileau. Come alla fine del Seicento il tempo era allora maturo per la riscoperta di Longino e per la nascita del sublime quale categoria estetica, gli ultimi dieci anni del Novecento italiano, grazie al fermento che ha il suo fulcro a Palermo, erano altrettanto maturi per una riscoperta del Settecento, dei suoi nomi, ancora una volta, ovviamente, attraverso una rivisitazione di Longino³². Non che il Settecento sia mai stato «dimenticato», ma la sua considerazione attraverso la pubblicazione di tutti i più importanti trattati dei cosiddetti padri dell'Estetica, non può essere un elemento casuale, così come non ha nessun elemento casuale la programmazione scientifica di Aesthetica edizioni.

Bene, ma veniamo alle origini. Se l'oscuro prende forma alla fine del Seicento con Boileau e la sua traduzione-interpretazione di Longino (*Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours traduit du Grec de Longin*)³³, a ben guardare già con René Rapin il sublime era entrato in una rinnovata sfera di interesse (forse per questo Boileau desiderava saperne di più e tradurre il testo del retore per suo uso e consumo). Non a caso quindi le *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674) di Rapin sono «popolarissime in Inghilterra». Il favore da esse incontrato

raccomandò naturalmente ai critici inglesi anche le opere precedenti di Rapin. Sembra quindi probabile che egli abbia avuto una certa parte nello stimolare l'interesse per Longino in Inghilterra, benché la sua discussione del sublime non potesse essere tanto valida e fruttuosa quanto quella di Boileau. A dispetto infatti della sua osservazione che il sublime dipende da ciò che si dice, dalle grandiose immagini con cui lo si dice e dall'altezza del genio piuttosto che dalla magnificenza del linguaggio, Rapin sottolinea di solito gli aspetti retorici del problema. Inoltre, l'importanza di Boileau non sta solo nel fatto che egli discutesse il sublime, ma nella preminenza che la sua popolarità diede a ogni opera che egli raccomandava³⁴.

³⁰ Du Bos J.-B., *Riflessioni critiche*, cit., p. 37.

³¹ Mendelssohn, M., «Sui sentimenti», in Id., *Scritti di estetica*, cit., p. 36.

³² Pseudo-Longino, *Del sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1992 e poi 2007.

³³ Che, come Boileau ricorda, esce significativamente lo stesso anno dell'*Art Poétique* (1674).

³⁴ Monk, S.H., *Il Sublime*, introduzione di G. Sertoli, Marietti, Genova 1991, p. 40.

Preminenza e popolarità: ingredienti propulsivi di una teoria. Sicuramente, ma non sufficienti. Perché le idee nascono e maturano, così come passano di moda.

Insieme alla rinascita italiana dell'Estetica settecentesca, la categoria estetica del sublime ha avuto – e sta avendo – un periodo di ampia riconsiderazione non solo attraverso le riletture critiche di John Dennis³⁵, Moses Mendelssohn ed Edmund Burke ma con il *Fiat lux. Una filosofia del sublime* di Baldine Saint Girons³⁶.

La disputa sul «Fiat lux» prende spunto proprio dal *Traité du Sublime* di Boileau che, nel 1694, pubblica nove *Réflexions Critiques sur quelques Passages du Rhéteur Longin*, responsabili di coinvolgere il tema del sublime nella *querelle* tra antichi e moderni³⁷. Pierre-Daniel Huet, spirito polemico e battagliero, nella *Demonstratio Evangelica* del 1679 afferma, contro il parere di Boileau, che il presunto sublime di *Genesi* 1.3: «Dio disse: sia la luce. E la luce fu...», non rende tutta la potenza del gesto divino, poiché lo stile è troppo semplice³⁸. L'esempio, più volte citato, non è quindi ben scelto per riflettere il pensiero dello stesso Longino e del suo traduttore. «A cosa si dirige la nostra ammirazione? All'atto della creazione o al racconto di Mosè?»³⁹ Il sublime delle parole si oppone o si sovrappone al sublime del contenuto: il sublime dell'espressione rientra nella giurisdizione dell'oratore e dipende da una precettistica, mentre il sublime delle cose dipende dalla grandezza e dalla dignità dell'argomento⁴⁰. Da allora in avanti, il sublime si dibatterà tra una retorica del sublime, che avrà la peggio, e una cosalità del sublime che troverà nel Settecento una sua dignità teorica, parallelamente alla fondazione della disciplina.

Boileau risponde alla provocazione di Huet-Le Clerc sul «Fiat lux» con una *Réfutation* e una decima *Réflexion*, nella quale sostiene che in primo luogo il sublime non è una cosa che si prova o che si dimostra, ma piuttosto una meraviglia che emerge, che colpisce e si «fa sentire». Non è nemmeno necessario comprendere se vi sia un contenuto sublime in queste parole poiché ciò è di fatto indubitabile per l'uomo di gusto⁴¹. «Fiat lux» stimola un'elevazione dell'animo che «fa piacere»; è enfasi energetica. La parola, quando colpisce, sorprende il lettore o lo spettatore come una freccia. E, a teatro, perfino il silenzio può arrivare al cuore: un silenzio che apre al «sublime di situazione» alla Diderot. Quando la sonnambula Macbeth si muove a occhi chiusi sulla scena strofinandosi le mani, indicando con ciò l'azione di pulire il sangue che le macchia, l'immagine del rimorso si fa espressione patetica e immediata. In quell'unico gesto è condensata la memoria del delitto, il senso di colpa, la solitudine... Nella simultaneità si concentra tutta la contraddittorietà del percorso passionale ed emotivo del personaggio e insieme tutta la sua coerenza (quella che il genio cerca all'interno della sua arte e non della natura)⁴². La parola recitata porta con sé un surplus di emozione, dove il gesto, che l'accompagna, la proietta in una superiore sintesi, accorciando la distanza tra com-

³⁵ Dennis, J., *Critica della poesia*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 1994.

³⁶ Saint Girons, B., *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, tr. it. a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2003 (insignito nel 2002 del «Premio Guido Morpurgo-Tagliabue» dalla Società Italiana d'Estetica).

³⁷ Cfr. Franzini, E., «Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione», in Russo, L. (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, cit., pp. 35-78.

³⁸ Huet, P.-D., «Lettre à M. Le Duc de Montausier», in Id., *Mémoires*, tr. fr. dal latino di C. Nisard, Hachette, Paris 1853, p. 276.

³⁹ Saint Girons, B., *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, cit., p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Boileau-Despréaux, N., «Réfutation d'une dissertation de M. Le Clerc», in Huet, P.-D., «Lettre à M. Le Duc de Montausier», cit., p. 295.

⁴² Cfr. Diderot, D., «Lettera sui sordomuti», in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, cit., pp. 24-25.

prendere e sentire. Il Settecento diventa il perno dell'Estetica anche attraverso l'elaborazione di una teoria della rappresentazione che serve a sviluppare una teoria attoriale, per la prima volta affrontata con gli strumenti della filosofia.

Bene, ma si ritorni al sublime. Nell'accezione propriamente estetica, che si stabilisce nel classicismo secentesco, il sublime viene sottratto alla sua collocazione aggettivale per assumere una definizione via via oggettuale (un processo in cui, tuttavia, non mancano ambiguità). Solo a partire dal Settecento, però, il sublime potrà assumere lo statuto di categoria estetica e contrapporsi alla centralità del bello. A Burke spetta definitivamente tale merito che non avrebbe avuto se fossero mancati i Du Bos, i Diderot e tutta un'estetica emozionale, che ha il suo avvio nella Francia di Boileau. Un *delight*, quello indicato da Burke, che, com'è noto, è un piacere misto a terrore.

Un piacere del pianto che ci fa commuovere guardando la bocca socchiusa del Laocoonte. Quel gruppo marmoreo, in cui si evidenzia un altro elemento trasversale dell'Estetica settecentesca: l'*istante fecondo*. «Si accordano ventiquattro ore [al poeta ...] ma il pittore ha solo un istante quasi indivisibile; è a questo istante che tutti i movimenti della composizione devono rapportarsi.»⁴³ Se non viene rispettato, scrive Diderot, mi affatico, mi impazientisco. Basta un gesto, che sia pregnante, per descrivere un'intera scena, poi, il resto all'immaginazione del fruitore.

Lessing⁴⁴, nel suo *Laocoon* – pubblicato solo un anno prima del *Salon* del 1767 dove, descrivendo il «grande gusto», anche Diderot si riferiva all'istante fecondo⁴⁵ – sottolineava con forza che in pittura la riduzione dell'unità percettiva a unità significativa ed espressiva si risolve proprio nell'istante scelto nella rappresentazione. Com'è noto, se nell'espressione del Laocoonte, Winckelmann sembra vedere la capacità stoica di sopportare il dolore⁴⁶, Lessing contrappone la considerazione che non esistono leggi universali, siano esse d'ispirazione stoica oppure di derivazione empirica, per esprimere i sentimenti. La pittura può imitare le azioni, ma solo in modo allusivo dipingendo corpi e la poesia può imitare corpi, ma solo in modo allusivo descrivendo azioni. Poiché può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, la pittura deve scegliere il più pregnante e allo stesso tempo il più ricco di sentimento. Quello che, secondo una affermazione di Baumgarten, darebbe adito a una chiarezza estensiva come conoscenza dell'individuale. L'arte pittorica non soffre una condizione di minorità rispetto alla poesia solo nel momento in cui l'istante fecondo, quello che ha nel gesto e nell'espressività il suo culmine, genera, attraverso l'immaginazione, un universo di pensieri ed emozioni che mettono in movimento la stasi di una postura, di una mimica. La bellezza, sempre inseparabile dall'apparenza sensibile, incarna la dinamica spirituale delle forme.

⁴³ Diderot, D., «Composition», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, cit., t. III, p. 772.

⁴⁴ Non è un caso: in pochi anni, nel cuore del Settecento, viene alla luce la sintesi dei temi fondamentali della nuova disciplina con i *Pensieri sull'Imitazione* di Winckelmann (1756), l'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Burke (1757) e il *Laocoon* di Lessing (1766).

⁴⁵ Diderot non conosce il tedesco e avrà modo di leggere il *Laocoon* solo in seguito e parzialmente. Colpisce la coincidenza degli esempi nei due testi: Ariosto viene considerato da entrambi un modello negativo. La descrizione dell'Alcina (Diderot si confonde e si riferisce ad Angelica), i capelli, le guance, la fronte, le sopracciglia, gli occhi, il naso, la bocca, il collo, il petto, le braccia, le mani, i piedi, è fatta in successione e l'effetto che produce sull'immaginazione è assai scarso (cfr. Lessing, G.E., *Laocoon*, a cura di M. Cometa e G. Spatafora, Aesthetica, Palermo 1991 e poi 2007⁴, p. 79, e «Salon 1767», in *Salons*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, V. Klostermann, Frankfurt a.M. 1959, vol. III, pp. 302-303).

⁴⁶ Winckelmann, J.J., *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992 e poi 2001.

In conclusione

L'oscurità, lo sappiamo leggendo Burke, è terribile di per sé, perché in essa non è possibile orientarsi. Ma anche la luce troppo forte, lo insegna Locke, fa male alla vista e procura dolore. Una riconsiderazione dell'Estetica, come disciplina autonoma, come centro propulsore di nuove possibilità teoriche, nasce nel Settecento proprio per la sua collocazione oscillante tra luce e oscurità, poiché tutto ciò che è solo chiaro è anche limitato e delimitato, e non vi è nulla di tanto affascinante per la mente (o meglio per l'immaginazione) quanto l'infinito che si coglie in una notte stellata.

Anche l'«ignorare» suscita meraviglia e ammirazione. Non si deve, però, rimanere avvolti nelle tenebre né conoscitive né interpretative o compositive. Strappare all'arte tutti i suoi segreti, comprendere i meccanismi del gusto e della creazione, indagare il ruolo dei sensi, dell'immaginazione e delle facoltà conoscitive sono i compiti precipui dell'Estetica dal Settecento a oggi.

Si chiude così questo piccolo cerchio che ha come unico scopo ricordare, attraverso il filo conduttore di alcune polarità contraddittorie del Settecento, i nomi della nostra disciplina. Quei nomi che nascono nel Settecento e che le edizioni *Aesthetica*, nell'intuizione incessante di un divenire che segue il flusso inarrestabile delle idee e delle loro contraddizioni, hanno saputo riscoprire e valorizzare per la mia generazione e per quelle a seguire, alimentando una serie di ricerche che, appoggiandosi al Settecento, partono da esso, proponendo nuovi percorsi teoretici.

PAROLE IN IMMAGINE
A PROPOSITO DELL'INTERSEMIOSI NELLE ARTI VISIVE

Oscar Meo

1. Immagini senza parole?

Negli ultimi vent'anni si sono affermate, nell'ambito dei *visual* e dei *media studies*, due proposte di approccio all'immagine: il *pictorial turn* di William J. Thomas Mitchell e l'*ikonische Wende* (o *iconic turn*) di Gottfried Boehm. Mentre Boehm separa drasticamente le due sfere del linguaggio verbale e della produzione immaginale, Mitchell (che, pur fra oscillazioni e incertezze, si fonda su un supporto filosofico più robusto e variegato ed è meglio disposto verso l'approccio semiotico) cerca di operare fra di esse una mediazione¹. Su un punto si può indubbiamente concordare con i due approcci: il rifiuto di considerare la struttura della realtà come ultimamente linguistica, secondo un modello «imperialista» e «riduzionista» comune al *linguistic turn* di Rorty e allo strutturalismo, in particolare francese². Tuttavia, la pertinente domanda di Boehm *wie erzeugen Bilder Sinn?*, che funge da guida per la sua indagine e dà il titolo a un suo volume³, contiene un rinvio al problema *semantico* tanto evidente, che sembra impossibile gli siano sfuggiti i punti di convergenza fra la ricerca *ermeneutica* del senso, mutuata dal suo maestro Gadamer, e l'indagine *semiotica* sul significato del messaggio visivo⁴. Il nodo teorico essenziale è però: pur riconoscendo che l'approccio testuale e quello immaginale intenzionano in modo diverso il «rappresentato» assente (sia esso parte della realtà o di un altro mondo possibile, come accade non solo nella *fiction* in generale, ma anche nell'arte astratta), fino a che punto si può difendere l'autonomia dell'immagine dal riferimento a testi esterni a essa e dalla logica della predicazione⁵? fino a che punto si può considerare, alla maniera di Boehm, un'immagine come autoevidente, quasi fosse *sui*

¹ Cfr. per esempio, in Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994, p. 28 (tr. del cap. 1 in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, due punti, Palermo 2008, pp. 19-49), la proposta di un'«iconologia critica», che tenga conto della resistenza dell'immagine al potere del *lógos* e si differenzi perciò radicalmente dall'iconologia nel senso di Panofsky, in cui l'«icona» è subordinata alla razionalità del linguaggio. Per il rapporto con la semiotica, cfr. pure la difesa di Peirce e Goodman contro le critiche di Boehm, Mitchell, W.J.T., «Pictorial Turn. Eine Antwort», in Belting, H. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Fink, München 2007, pp. 43-44.

² Cfr. la critica di Mitchell a Barthes in *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago-London 1987², p. 56, e al secondo Wittgenstein in *Picture Theory*, cit., p. 12.

³ Cfr. Boehm, G., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2007.

⁴ Studi come quelli di M. Schapiro e L. Marin, ma anche – più indirettamente – di V. Stoichita e di G. Didi-Huberman, testimoniano la proficuità della collaborazione fra semiotica e storia dell'arte, purché si rinunci a proclamare il primato della linguistica fra le discipline semiotiche.

⁵ Rifacendosi a un ingenuo paradigma referenziale, Boehm (*Wie Bilder Sinn erzeugen*, cit., p. 44) giunge a sostenere che il *linguistic turn* deve sfociare in un *iconic turn* perché la verità delle proposizioni poggia su un fondamento extralinguistico.

*ipsius interpretes*⁶? Contro questa soluzione, che – più che rinverdire l'antico «paragone» – rischia di essere tanto riduzionista e imperialista quanto quella giustamente combattuta, stanno le testimonianze storico-artistiche di connessione fra i sistemi verbale e vivo, come mostra l'attenzione di Mitchell verso un tema classico delle indagini sulla loro interazione produttiva: l'*ékphrasis*⁷. Mi occuperò in questa sede di una forma particolare, e alquanto trascurata, di «descrizione» intersemiotica: il modo in cui il linguaggio verbale può essere tradotto in immagine.

2. *Un sole in frantumi e altri oggetti*

È arcinoto che le opere di arte visiva a impianto narrativo possono costituire l'equivalente di storie o della loro «immagine», il testo scritto⁸. Vi è però un'altra questione, più sottile e di più difficile soluzione: come si traducono nel *medium* visivo, da un lato, un'espressione del *lógos semantikós*, una negazione, una citazione e, dall'altro, una metafora, un proverbio? Per denotare le prime il linguaggio verbale ha a propria disposizione opportuni segnali metalinguistici (i cosiddetti segnali «suprasegmentali» e le loro «immagini» iscrizionali)⁹, che fungono da «etichette», ossia da commento sull'enunciato all'interno della sequenza, mentre per i secondi esso può fare riferimento all'enciclopedia condivisa e alle convenzioni retoriche proprie di una determinata cultura. Ma come è possibile etichettare questi fatti linguistici nell'ambito dell'arte figurativa (o anche della musica), dove non è possibile l'uso di virgolette citazionali, di segni di negazione, di segnali paralinguistici in generale? Se intende attirare l'attenzione sui problemi che l'intersemiosi pone alla teoria tradizionale della rappresentazione, un pittore «figurativo» può seguire l'esempio di Magritte, che lavora dall'interno della «forma-rappresentazione» (ossia del modello formale che funge da veicolo del significato mediante il ricorso a specifiche convenzioni) con il duplice intento di indurre a riflettere sull'equivocità semantica del linguaggio verbale e di scardinare il concetto tradizionale di rappresentazione¹⁰. Proprio partendo da Magritte, dunque, si può tentare di riflettere sull'*ékphrasis* «inversa».

Come primo esempio della sua vocazione intersemiotica possiamo prendere in considerazione *Le Soir qui tombe* (1964). Dall'interno di una stanza si vede, attraverso un vetro rotto incorniciato da un telaio¹¹, un sole rosso, che sovrasta un paesaggio piuttosto convenzionale e convenzionalmente dipinto. Ai piedi della finestra giacciono frammenti di vetro di varia grandezza, sui quali sono riprodotti il sole rosso e lacerti di paesaggio. Il fatto che sul vetro, ormai in frantumi, siano raffigurati un sole rosso e un paes-

⁶ Cfr. Boehm, G., «Iconic turn. Ein Brief», in Belting, H. (Hrsg.), *Bilderfragen*, cit., p. 33: l'immagine avrebbe un'«evidenza intuitiva e dotata di forza enunciativa».

⁷ Cfr. i capp. 4 e 5 di *Picture Theory*, cit., dedicati rispettivamente all'intersemiosi in William Blake e alla discussione del concetto di *ékphrasis*.

⁸ Se ne mostrava già consapevole Gregorio Magno nella lettera a Sereno in cui giustificava la presenza delle immagini nei luoghi di culto.

⁹ È difficile non concordare con Saussure (*Corso di linguistica generale*, tr. it. Laterza, Bari 1970³, pp. 35-36) nel considerare la scrittura come «immagine» o «rappresentazione» (in un senso opportunamente ampio del termine) del linguaggio verbale, sebbene Derrida (*Della grammatologia*, tr. it. Jaca Book, Milano 1998², p. 71) obietti – in nome dell'arbitrarietà del segno linguistico e concependo l'immagine esclusivamente come «simbolo naturale» – che il segno non è un'immagine.

¹⁰ L'operazione di Magritte si pone dunque agli antipodi rispetto a quella di Duchamp, che scardina dall'esterno la «forma rappresentazione».

¹¹ Palese, come spesso in Magritte, il richiamo ad Alberti, ma anche al tema barocco del quadro nel quadro.

saggio non stupisce: nulla vieta di decorare una lastra trasparente come se fosse una tela, fissando magari su di essa un'immagine momentanea, come quella di un sole rosso sovrastante un paesaggio. L'espedito ci invita però a riflettere sull'ambiguità percettiva: fino a che punto saremmo in grado di distinguere l'immagine del sole nel cielo dalla sua riproduzione sul vetro attraverso cui la osserviamo? In altri termini: la sensazione di vedere il sole nel cielo corrisponde a una percezione o è piuttosto l'effetto illusorio di un abile *trompe-l'œil*? Se poi, prima dell'incidente che ne ha provocato la rottura, quel vetro era al suo posto all'interno del telaio e, dalla prospettiva dell'osservatore, il sole su di esso dipinto coincideva perfettamente con l'immagine attualmente sospesa nel finto cielo del quadro, che cosa davvero «imitava» quel sole? Se rispondiamo che la sua immagine si sovrapponeva a un'altra imitazione, dovremo concludere che esso si colloca tre gradi lontano dalla realtà e che, in fatto di teoria dell'arte, Magritte è un platonico. Tuttavia il reciproco rinvio dei due soli dipinti impedisce di concepire una connessione referenziale. L'interruzione nella catena delle relazioni segniche che ne deriva fa emergere non solo la difficoltà, ma addirittura il fallimento della semiosi, cui per altro allude simbolicamente il crollo del vetro: grazie a questo paradigma della fragilità del rimando, non si accede a un mondo vero situato dietro l'illusorio mondo bidimensionale dipinto sulla lastra, ma soltanto a un altro simulacro di realtà. Se vengono meno il correlato referenziale e il rinvio rappresentazionale, diventa impossibile salvaguardare il paradigma corrispondentista della verità; ma, al tempo stesso, la separazione della sintassi e della semantica dalla referenzialità non consente neppure di rifugiarsi in quello coerentista: il crollo del vetro rinvia simbolicamente anche, con buona pace di Boehm, al naufragio dell'idea secondo cui il quadro costituisce un sistema autonomo e autofondantesi, perfetto e compiuto nella sua autarchica autosufficienza.

Poiché la rinuncia al legame con il referente accomuna Magritte all'arte aniconica, anche nel suo caso si può parlare di arte di pura *presentazione*. Inoltre, per sottolineare l'interruzione del rimando segnico, Magritte introduce la negazione all'interno della stessa figurazione: il sole che «cade» è, e al tempo stesso non è, il sole che continua a «splendere» sulla superficie del quadro, al di là dell'illusoria finestra. Il gioco è noto: si tratta di una particolare versione della situazione originata, in altro contesto iconico, dall'enunciato *ceci n'est pas une pipe*, ampiamente citato e discusso in ambito filosofico¹². Con esso, avvalendosi del duplice registro del codice linguistico e del codice figurativo e *salva veritate* (ossia senza cambiare i criteri in forza dei quali l'espressione dovrebbe risultare vera nel quadro della teoria corrispondentista della verità), Magritte ripropone il paradosso del mentitore e denuncia la fallacia che induce l'osservatore (ma anche qualche pittore) a proferire l'enunciato «questo è x» a proposito della rappresentazione più o meno realistica dell'oggetto x: poiché l'enunciato *ceci n'est pas une pipe* funge da iscrizione *metafigurativa* nei confronti della *figura-oggetto* denominata «pipa» dai parlanti normali (ma non da Magritte), l'oggetto bidimensionale costruito da Magritte nel suo «mondo possibile» non è – per adottare l'utile distinzione ontologica di Goodman – una «figura di pipa», ma una «figura-di-pipa». A questo punto, però, proprio perché lo spettatore *vede* innanzi a sé la *Gestalt* di un oggetto, vacilla anche la certezza che l'immagine sia un non-essere che non è; si ripropone insomma quello stesso dubbio che nel

¹² Cfr. per esempio Foucault, M., *Questo non è una pipa*, tr. it. di R. Rossi, SE, Milano 1997. La vitalità dell'interesse filosofico nei confronti di Magritte è bene mostrata da Brandt, R., *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 403-425. Il quadro è discusso anche da Mitchell in *Picture Theory*, cit., pp. 64-73. Ma cfr. soprattutto p. 98: poiché anche l'immagine della pipa è inserita in un contesto socio-culturale, fatto di «storie» e «discorsi», si potrebbe considerarla come un *imagetext*.

Sofista, prendendo le mosse dalla discussione dello statuto ontologico dell'*eikón*, conduce Platone al «parricidio» di Parmenide¹³.

La *contaminatio* fra sistemi semiotici diversi fa sì che quello linguistico, che anche nel saussuriano Magritte è il dominante, funga da etichetta nei confronti di quello visivo, ponendosi però al tempo stesso come elemento pittorico all'interno dell'opera, ossia come immagine dell'immagine grafica di una stringa verbale. Ora, se l'iscrizione è interpretata come commento sulla «figura-di-pipa» (la quale a sua volta, seguendo la suggestione metonimica proposta dalla presenza della lavagna, potrebbe servire a denotare, come nei vecchi alfabetieri, la lettera «p» o il fonema /p/), è chiaro che l'attenzione si concentra sulla funzione che la pipa dipinta svolge nei confronti della pipa reale. Vi sono effettivamente alcuni aspetti in forza dei quali una pipa dipinta è *simile* (grazie alle *convenzioni figurative*) a una pipa reale, e tuttavia non ne condivide *tutti* i predicati. Questa differenza è indubbiamente sufficiente a separare rigorosamente sia la classe delle pipe reali dalla classe di quelle dipinte sia lo «stereotipo» distributivo della pipa reale dallo stereotipo di quella dipinta. Ma separazione delle classi e degli stereotipi comporta pure separazione semiotica e ontologica fra i due *mondi* di riferimento, giacché in essi – per quanto siano entrambi attuali – non valgono le stesse regole. Per altro verso nulla vieta di far leva non su ciò che distingue le pipe dipinte da quelle reali, ma su ciò che le accomuna a esse. Diventerebbe allora possibile costruire un'enciclopedia sulla falsariga di quella cinese menzionata da Borges, che non a caso tanto piaceva a Foucault: in tale «mondo possibile» coesisterebbero e si intersecherebbero esseri reali e fittizi, naturali e fattizi. Che un'operazione del genere sia perfettamente legittima lo testimoniano i mondi narrati dai mitografi e dagli artisti figurativi, semifigurativi e criptofigurativi, cui aggiungerei i paesaggi e gli oggetti *possibili* delle opere aniconiche.

È tuttavia legittimo proporre un'interpretazione dell'enunciato che eluda la facile tentazione di insistere su una lettura di Magritte esclusivamente in chiave di «criptoplatonismo». Non solo esso non ha referente alcuno all'esterno dell'opera, ma si presenta come *iscrizione* vergata sulla superficie del quadro, vi si inserisce come *elemento pittorico* al pari degli altri. In virtù della strutturale ambiguità della deissi (e coerentemente con la nota vena ironica di Magritte), è lecito interpretare il pron. neutro *ceci* non in senso *esoforico* (ossia riferendolo all'oggetto che compare nel dipinto), ma *endoforico* (ossia riferendolo all'enunciato stesso). Non si può cioè escludere che esso sia autoreferenziale¹⁴ e, al pari delle tautologie, galleggi in un limbo di indeterminatezza semantica. Si avrebbe così un'analogia con l'indeterminatezza letterale della pipa che – nella versione dell'opera intitolata *I due misteri* (1966) – è sospesa a mezz'aria e instaura un gioco di allusioni reciproche con la pipa disegnata sulla lavagna, proprio come i due soli di *Le Soir qui tombe*. Ancora una volta il puro rimando interno fra *significanti* non garantisce alcun valore semantico-rappresentazionale, sicché ci si trova di fronte a quello stesso *Nominalisme pictural* che Duchamp programmaticamente proclama nella *Boîte blanche*¹⁵: come già nel Velázquez di *Las Meninas*, ad essere affrontato è il problema, *metapittorico*, dell'essenza della pittura.

¹³ Cfr. la difficile domanda di *Soph.*, 240 b 12: *Ouk òn ára ouk óntos estìn óntos hèn légomen eikóna?* Per una discussione: Meo, O., «Sul significato dell'icona», in Busetto, L. (a cura di), «*Weithin klar ist die Nacht, die linde, und windlos*». *Saggi in onore di Anna Lucia Giavotto*, Qu.a.s.a.r, Milano 2012 («Quaderni di Lingua e Storia», 4), pp. 89-104.

¹⁴ Da questo punto di vista, l'operazione di Magritte è accostabile alla riflessione di Jasper Johns (e di Kosuth) sul paradosso dell'autoreferenzialità.

¹⁵ Cfr. Duchamp, M., «À l'infinif (Boîte blanche)», in Id., *Scritti*, tr. it. Abscondita, Milano 2005, p. 94. Sul tema: Duve, T. de, *Nominalisme pictural. M. Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, Paris 1984.

3. Titoli e titoli non-titoli

Nell'arte contemporanea un sintomo della divaricazione fra l'oggetto artistico e il referente oggettuale è dato dalle soluzioni linguistiche che gli artisti adottano nell'assegnare un titolo alla propria opera. Come è noto, il titolo, che è un'etichetta metafigurativa al pari della firma, dei cartigli ecc., ha enorme importanza nell'ambito della teoria della *mimesis*, giacché, agevolando il riconoscimento dell'oggetto rappresentato, costituisce un'istruzione semantica. Che questa catena possa essere spezzata, ossia che in qualche modo il titolo possa negare il valore rappresentazionale dell'opera, appare assai chiaro dalla frequenza con cui le opere aniconiche sono munite dell'etichetta *Senza titolo*, oppure hanno per titolo indicazioni piuttosto generiche e astratte esse stesse: numeri (quasi si trattasse di reperti inventariati), cataloghi cromatici, ossia elenchi dei colori fenomenici di cui l'autore fa uso (come in Rothko), termini tecnici tratti da altre arti (in Kandinskij e Moholy-Nagy, per esempio). Ciò indica che gli artisti desiderano che l'attenzione del destinatario si concentri esclusivamente sull'opera *ut sic*, nella sua pura valenza pittorica. È tuttavia evidente che scegliere l'etichetta *Senza titolo* significa negare non la validità della convenzione culturale che impone comunque l'assegnazione di un commento metacomunicativo, ma l'adeguatezza di qualsiasi commento che non sia semplicemente negativo: la denotazione apofatica ha la funzione di separare rigidamente i due mondi della realtà e della possibilità artistica, di porsi come indice grafico di una differenza ontologica.

Torniamo a questo punto a *Le Soir qui tombe*. Il titolo è fortemente ambiguo sotto il profilo semantico e si spiega soltanto con la doppia «realtà» descritta dal quadro. Ad essere rappresentati sono al tempo stesso quel particolare momento della giornata che un pittore tradizionale avrebbe forse intitolato *Tramonto, Al cadere della sera*, o simili, e il precipitare a terra di un sole dipinto su vetro. In questo modo Magritte esplicita una nota caratteristica della pittura: l'impossibilità di rappresentare in immagine una metafora linguistica se non mediante l'azione letterale corrispondente¹⁶. Un titolo come quello assegnato da Magritte ripristina forse il carattere rappresentazionale dell'opera? Certamente no, e per due motivi: 1) perché l'opera vive ironicamente dell'ambiguità semantica di fondo fra il registro metaforico (che è anche simbolico, giacché il tramonto fisico del sole allude ad altre forme di decadenza) e quello letterale (in forza del quale il comportamento del sole è tanto conforme alle leggi della fisica, che va addirittura in pezzi); 2) perché l'affermazione del valore letterale disorienta l'interprete e fa cadere l'opzione legata alla lettura metaforica del titolo. A ciò occorre aggiungere che non è affatto chiaro se sia il titolo a fungere da commento metafigurativo e a definire il contenuto semantico o se invece sia l'evento che accade sulla tela a rappresentare iconicamente il titolo. Nulla vieta infatti di ipotizzare che Magritte sia partito da un problema così formulato: dare soluzione pittorica alla metafora verbale «il cadere della sera», ossia – per usare una sua definizione della pittura, nota e di antica ispirazione – fare della «poesia visibile».

¹⁶ È quanto emerge dalla riflessione metaretorica che ispirò Pieter Bruegel il Vecchio in un'opera complessa, articolata e ricca di trovate come i *Proverbi fiamminghi*, ove diversi dei 126 episodi e simboli raffigurati non sono di facile decodificazione. Per un'interpretazione del quadro come denuncia dell'aspetto perturbante del linguaggio: Kayser, W., *Das Grotteske in der Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1960, pp. 26-27. Per la sua collocazione nel contesto dell'opera complessiva di Bruegel: Grosshans, R., *Pieter Bruegel d. Ä. Die niederländischen Sprichwörter*, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 2003. Per i suoi aspetti comici e grotteschi e per i legami con lo stoicismo: Meo, O., «Rappresentazioni della follia. Un itinerario nella pittura europea da Bosch a Soutine», *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, serie VI – vol. XI, 2008, pp. 125-130.

Come trasferire dunque le proprietà di un codice in un altro codice? E quale dei due si pone sul piano metacomunicativo: il titolo o la rappresentazione iconica? Quale è la chiave di lettura adeguata di questi testi compositi e naturalmente complessi: quella letterale o quella metaforica? In generale, nel passaggio da un sistema notazionale a uno non notazionale è impossibile conservare la naturale ellitticità dell'espressione metaforica. A ben vedere, la letteralità della traduzione iconica di un messaggio verbale è la conseguenza dell'impossibilità di violare la regola ferrea della *somiglianza* fra il rappresentato e ciò che lo rappresenta, sulla quale si fonda la differenza radicale fra segno linguistico e segno iconico e che fa sì che quest'ultimo appaia dotato di una letteralità primaria ignota all'altro.

È ancora un quadro di Magritte a fornirci un esempio: *La Durée poignardée* (1938). Il paradosso più evidente sta nel fatto che i singoli oggetti sono rappresentazioni, ma l'insieme – sebbene possa essere assunto come illustrazione per il concetto espresso dal titolo – non lo è. La scena è statica e deserta di vita. Il colpo inferto alla logica e alle convenzioni rappresentazionali è denunciato dal titolo, violento, come è violenta la lotta fra il movimento e la stasi. Il riferimento è evidentemente alla filosofia di Bergson, per il quale la *Durée* è il simbolo stesso del trascorrere attraverso il senso, del continuo cambiamento delle cose (ivi compresa la mia soggettività, immersa in un continuo flusso di coscienza)¹⁷ nel permanere dell'elemento tempo. Magritte pone in contrasto dialettico uno dei simboli moderni del movimento, del meccanismo, della vitalità e dell'ebbrezza della velocità da un lato e il congelamento del tempo, la pietrificazione del movimento, la desertificazione della scena dall'altro: la «Durata pugnalata», appunto¹⁸. La locomotiva è conficcata nel muro, immette il proprio fumo direttamente nella canna del camino da cui fuoriesce, sbuffa, ma è sospesa nel vuoto, le ruote sono ferme; assomiglia più a un modello afunzionale in scala, a uno strumento di gioco, che a un mezzo di trasporto, a simboleggiare, di nuovo, lo iato fra rappresentazione e realtà. Il camino è vuoto, privo della vita che sembra animare il fuoco e il fumo che fuoriescono dai ceppi accesi. Come quelli di De Chirico, l'orologio (metonimicamente collegato con la locomotiva, giacché è esso a segnare l'ora di partenza e arrivo di un treno) ha le lancette congelate in eterno sull'ora che Magritte ha scelto. Nello specchio sul camino si riflettono solo l'orologio e due candelieri, ma vuoti, privi del loro duttile contenuto che – fondendo e colando (come gli orologi «molli» di Dalí) – darebbe l'immagine del tempo che scorre¹⁹. Il resto della stanza, in parte visibile e in parte riflesso nello specchio, cui gli artisti del passato attribuivano un'importante funzione narrativa, è deserto di cose e di uomini. Poiché, giocando sui paradossi della vita e del linguaggio, Magritte non lascia mai «parlare» le sole immagini, sembra lecito applicare anche ai suoi titoli il carattere di «colore invisibile» attribuito da Duchamp ai propri²⁰: al pari dei colori, essi denotano l'opera e ne sono al tempo stesso parte integrante, come lo sarebbero una vernice trasparente o anche una lastra di vetro, che non disturbano la percezione, ma la indirizzano. E un esempio di trasparenza semanticamente piena ce lo offre il *Grande vetro* dello stesso Duchamp, ma anche, perché no?, *Le soir qui tombe*.

¹⁷ Cfr. Bergson, H., «La pensée et le mouvant», in Id., *Œuvres*, PUF, Paris 1970³, p. 1396.

¹⁸ È interessante confrontare la complessa operazione di mascheramento e smascheramento di Magritte con la drastica semplificazione cui, nella rappresentazione «scultorea» di Bergson, Tinguely sottopone il concetto centrale della sua filosofia.

¹⁹ Il riferimento è al rapporto, etimologico e paronomastico, fra *couler* (= «colare») e *s'écouler* (= «scorrere»), che in Bergson indica il movimento continuo del tempo e della coscienza.

²⁰ Cfr. Duchamp, M., «M.D., criticavit», in Id., *Scritti*, cit., p. 189. Commento in Lyotard, J.-F., *I TRANSformatori Duchamp. Studi su Marcel Duchamp*, tr. it. Hestia, Cernusco L. 1992, pp. 91-92.

4. Il valore immaginale dell'iscrizione

Ci sono esperimenti artistici che operano un altrettanto efficace ripensamento semiotico del rapporto immagine-parola. Caso tipico è la *contaminatio* fra un sistema notazionale come l'iscrizione e uno non notazionale come la forma iconica, ove il problema non è propriamente quello della traduzione intersemiotica, ma quello della loro coesistenza e armonizzazione a fini estetici. Come è noto, l'utilizzo dei due codici nell'ambito di una stessa struttura visiva ha una lunga storia: dai cartigli apposti sulla superficie dell'opera o sorretti dai personaggi al rinvio fra testo e illustrazioni, dai calligrammi ai fumetti. Si può aggiungere a questa incompleta rassegna anche la firma apposta dall'autore, che non solo funge da commento metatestuale, ma soprattutto viene inglobata nell'opera, divenendo a tutti gli effetti elemento pittorico²¹. L'interazione fra i due sistemi avviene dunque sia sul piano semantico sia sul piano sintattico, costituendo un *pattern* visivo a valenza estetica. Ma vi sono anche altri casi di uso delle iscrizioni in funzione puramente pittorica. Un esempio classico è quello dei ricami che i decoratori delle moschee riuscirono a realizzare sfruttando a fini religiosi la fluidità e il rigore geometrico della scrittura araba: la calligrafia «ben proporzionata» celebra nell'Islam il Verbo nella sua Lettera, è – per così dire – l'espressione plastica del sacro²². Che la calligrafia possa assumere (sia presso i musulmani sia presso gli ebrei) valore iconico, lo mostra anche la cosiddetta «micrografia», che consiste nel disegnare utilizzando le linee della scrittura come linee grafiche. Si tocca così il limite estremo, in cui la scrittura stessa, con la sua struttura semantica e sintattica, si fa segno grafico, dando luogo a uno slittamento verso un altro piano sintattico e semantico. Ma si deve osservare che la notazione in generale (sia esso l'alfabeto occidentale o la fluida forma della scrittura araba o ebraica, il cruciforme, il sistema pittorico egizio o cinese) è a un tempo allosemantica, ossia veicolo per la trasmissione di un testo (religioso, come nel caso citato, letterario o semplicemente informativo, come la firma, il titolo di un'opera, i cosiddetti «titoli» di testa o di coda di un film, la *headline* in un messaggio pubblicitario) e autosemantica, ossia testo autonomo, rinunciando al proprio ruolo esclusivamente iscrizionale²³. Un bell'esempio è costituito dalle didascalie inserite entro cornicette dei film muti, che non rappresentano solo un omaggio al gusto del tempo, ma fanno soprattutto apparire l'iscri-

²¹ Cfr. Schapiro, M., «Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo», in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, tr. it. Meltemi, Roma 2002, pp. 120-191. Sulla firma come «pittura di un nome»: Fraenkel, B., *La signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris 1992, p. 173. Cfr. inoltre: Chastel, A., «Signature et signe», *Revue de l'Art*, n. 26, 1974, pp. 8-14; Kooper, E.S., «Art and Signature and the Art of the Signature», in Burgess, G.S. (ed.), *Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, Cairns, Liverpool 1980, pp. 223-231; Calabrese, O., Gigante, G., «La signature du Peintre», *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 27-43; Stoichita, V., «Nomi in cornice», in Winner, M. (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Acta Humaniora, Weinheim 1992 (Intern. Symposium der Bibl. Hertziana, Rom 1989), pp. 294-315.

²² Sul carattere semantico della «decorazione» araba: Belting, H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2010, cap. 2 e pp. 121-130.

²³ Anche nella tradizione giudaico-cristiana spesso la scrittura non ha un ruolo semplicemente iscrizionale, come mostra l'interpretazione del tetragramma che rappresenta il nome di Dio come vera e propria «icona grafica» da parte degli ebrei. L'idea del valore immaginale della parola scritta emerge anche dalla figura con la quale i primi cristiani sostituivano l'acronimo *IΧΘΥΣ* (cfr. Fraenkel, B., *La signature*, cit., p. 57). Ma di icone grafiche, senza dubbio legate con la tradizione ebraica, è ricco il repertorio manoscritto dei testi sacri: sia sufficiente menzionare i cosiddetti *nomina sacra*, il cui valore estetico ed emblematico è testimoniato dal fatto che in alcuni testi sono vergati in oro e che sono utilizzati anche in quei manoscritti più lussuosi in cui mancano le altre abbreviazioni di solito usate in quelli di minor pregio (ivi, pp. 58-59).

zione come un'immagine, e dunque – al tempo stesso – come commento metafigurativo e come parte integrante del film. Ma si può anche menzionare un caso di utilizzo iconico della notazione musicale: il modo in cui, nell'*incipit* del *Sanctus* della *Messa in si minore*, Bach visualizza letteralmente sullo spartito la levità del coro dei serafini, disponendo le note in forma di coppia di ali e, nel ricalcare lo stilema della visione di Isaia, costruisce un vero e proprio calligramma.

In conclusione, dunque, è da respingere la tesi secondo cui la critica all'imperialismo della semiotica testocentrica e del modello linguistico debbano sfociare nel rifiuto di un approccio in cui linguaggio verbale e immagine si pongano, in rinnovata versione dell'*ut pictura poesis* e del chiasmo simonideo, su un piano paritetico di scambio e collaborazione. In una prospettiva in cui i *media* sono assai più *mixed* di quanto sospetti qualcuno, assumere un atteggiamento antisemiotico *tout court* equivarrebbe a gettare il bambino insieme all'acqua del bagno.

DIDEROT E LA NATURALITÀ DEL RITMO

Rita Messori

1. *Ritmo dell'arte, ritmo della natura*

Nel *Salon* del 1767, prima di avvicinare il suo lettore ai dipinti del paesaggista Loucherbourg, Diderot preferisce intrattenerlo sulla nota questione dell'*ut pictura poesis*, a cui aveva già dedicato ampio spazio nella *Lettre sur les sourds et muets* e negli *Essais sur la peinture*. Una digressione tra le tante, che intenzionalmente interrompono, anticipano o vanno a concludere un esercizio ekphrastico della scrittura il cui andamento stilistico è sempre più all'insegna del «*decousu*»¹.

Di questo incipit, che copre lo spazio di qualche pagina, sono due le coincidenze che ci colpiscono: la ripresa di una problematica che sta al centro dell'operazione stessa dei *Salons*: il rapporto tra parola e immagine già discusso nel sesto sito della *Promenade Vernet*; e il fatto che di tale nodo si avverta la necessità di una soluzione all'incontro coi dipinti di paesaggio, nel momento stesso in cui Diderot si trova a sperimentare in tutta la sua efficacia l'illusione della presenza provocata dai paesaggisti, pittori *magiciens* che possono talvolta stare al pari di Chardin.

Sotto i suoi occhi è la natura a essere messa in scena, è il reale a presentarsi in tutta la sua materialità animata. Ed è a partire da questo atto di finzione che Diderot ha modo di riflettere sui principi stessi dell'arte, secondo un avvicendamento proficuo tra livello descrittivo e livello teoretico, che va a caratterizzare il linguaggio stratificato di molti dei suoi testi.

Ma non è sulla comune capacità di visualizzazione delle arti sorelle che Diderot vuole sollevare l'attenzione. Adottando un approccio che potremmo definire «archeologico» – messo già in atto nella *Lettre sur les sourds et muets*, quando l'origine di poesia e pittura viene ritrovata nel linguaggio d'azione – Diderot indica nel ritmo una matrice espressiva in grado, come il gesto, di far riemergere il legame strettissimo tra arte e natura, sulla base del quale è possibile ripensare alle arti, alle loro analogie e alle loro differenze.

Legame di tipo imitativo ed espressivo a un tempo: imitativo non tanto delle cose ma del loro movimento formativo; espressivo dell'esperienza sensibile e affettiva, in un parola estetica, che l'artista compie della natura nel suo qualitativo mostrarsi, e nel suo proteiforme divenire.

Dopo aver citato un'ode di Orazio così Diderot si rivolge al lettore:

Avete sentito la bellezza dell'immagine che non è nulla. È il ritmo che è tutto, qui; è la magia prosodica di questo angolo di quadro che voi forse non sentirete mai. Ma cos'è dunque il ritmo? Mi chiedete. È una scelta particolare di espressione, una certa distribuzione di sillabe lun-

¹ Ciò lascia intendere Diderot dialogando con l'abbé della *Promenade Vernet* (primo sito); v. Mazzocut-Mis, M., con la collaborazione di Bertolini, M., Messori, R., Rozzoni, C., Vincenzi, P., *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Le Monnier, Firenze 2012, p. 239.

ghe o brevi, dure o dolci, sorde o acute, leggere o pesanti, lente o rapide, lamentose o gaie, una piccola concatenazione di piccole onomatopee analoghe alle idee che abbiamo e che ci occupano vivamente, alle sensazioni che avvertiamo e che vogliamo eccitare, ai fenomeni di cui cerchiamo di restituire i particolari, alle passioni che proviamo e al grido animale che strapperebbero, alla natura, al carattere, al movimento delle azioni che ci proponiamo di restituire, e quell'arte non è convenzionale più che gli effetti di un arcobaleno; non si apprende; non si comunica; può soltanto perfezionarsi. È ispirato da un gusto naturale, dalla mutevolezza dell'anima, dalla sensibilità, è l'immagine stessa dell'anima resa dalle inflessioni della voce, dalle sfumature successive, dai passaggi, dai toni di un discorso accelerato, rallentato, squillante, soffocato, temperato in cento modi diversi. Ascoltate la sfida energica e breve di questo bambino che provoca un compagno. Ascoltate questo malato che trascina i suoi accenti dolorosi e lunghi. L'uno e l'altro hanno incontrato il vero ritmo, senza pensarci².

Il ritmo non può essere praticato con riflessione, pena l'affettazione. L'individuazione di una legge formale del ritmo rende la poesia e la pittura artificiose; forza l'arte all'interno di una costruzione tecnica che la allontana dall'esperienza. «Il sentimento si piega da sé all'infinita varietà del ritmo»³: è la natura e solo la natura a dettare il ritmo. A una concezione geometrico-quantitativa, Diderot sostituisce una concezione naturale-qualitativa del ritmo, secondo un'alternanza e una cadenza non di unità misurabili ma di qualità sensibili unite da una relazione oppositiva, antagonistica. Di fronte all'alternanza di rumore e silenzio, di movimento e riposo, di colori amici e nemici, del flusso e del riflusso dell'acqua di un torrente, del contrarsi o dell'espandersi delle nuvole in cielo, Diderot avverte un forte turbamento che è prima di tutto corporeo: «amico mio, voi che conoscete così bene l'entusiasmo e la sua ebbrezza, ditemi, quale mano si era posata sul mio cuore e alternativamente lo stringeva e lo lasciava riprendersi, e suscitava in tutto il mio corpo questo fremito»⁴.

La posta in gioco, qui, è la chiarificazione di una categoria che Dufrenne non esiterebbe a definire «transartistica»: quella di ritmo. Quale risignificazione estetica di un termine-chiave della tradizione poetico-retorica, se teniamo presente, seguendo l'argomentazione diderotiana, che il ritmo ha a che fare con la naturalità della cadenza, con una unità di elementi, siano essi aspetti di fenomeni naturali descritti o sensazioni espresse, che si alternano in modo tale da produrre un certo tipo di effetto, sensibile, sul fruitore?

L'operazione estetica, messa in atto da Diderot, è duplice: spostare sempre più l'asse della riflessione su una soggettività senziente e inserire tale soggetto all'interno di uno spazio naturale che ai suoi sensi si offre. A profilarsi è un *homo aestheticus*, la cui corporeità sensibile è inscindibile da una natura sempre più concepita come materia animata da un principio vitale intrinseco.

L'intento di Diderot è dunque quello di ricondurre alla natura e alla sua vita materiale, ai suoi slanci energici e al suo movimento di continua formazione e trasformazione, una intera costellazione lessicale, che col tempo aveva accentuato la sua valenza tecnica e perduto quella filosofica.

L'obiettivo è senz'altro ambizioso: ciò che a noi interessa qui – senza voler in alcun modo sminuire il ruolo giocato dall'empirismo di Bacone e di Locke, dalla monadologia di Leibniz, dal monismo di Spinoza e dal sensismo di Condillac – è l'importanza che assume via via nell'opera diderotiana la scienza del tempo e in particolare la fisiologia,

² Ivi, p. 278.

³ *Ibid.*

⁴ Ivi, p. 246. Diderot esprime qui il sentimento sublime di cui accentua la componente fisiologica già mostrata da mostrata da E. Burke nella sua *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

di cui due opere assai diverse appartenenti alla maturità dell'autore, gli *Éléments de physiologie* e i *Salons*, costituiscono un esempio emblematico.

Tra Diderot e i maggiori protagonisti del vitalismo della scuola di Montpellier è in effetti possibile riscontrare non soltanto una serie di analogie nell'utilizzo del lessico e delle immagini metaforiche – dal clavicembalo allo sciame di api – ma una vera e propria omologia di sistemi di pensiero⁵. È in effetti possibile riscontrare una singolare comunanza di intenti (dall'opposizione al dualismo e al meccanicismo di stampo cartesiano, alla lotta a ogni metafisica astratta) convergente in una condivisa visione dell'uomo nella sua naturalità; un affine orientamento della ricerca che, soprattutto in occasione della partecipazione dei medici-filosofi vitalisti alla stesura dell'*Encyclopédie*, dette luogo a un dialogo per entrambi arricchente⁶.

Per farsi un'idea dell'omologia dei due sistemi – occorre precisare antisistematici – filosofico l'uno e scientifico l'altro, basta leggere gli articoli *Spinoziste* e *Naturaliste*, di Diderot: «il principio generale» dei moderni spinozisti «è che la materia è sensibile»⁷. Sottolineando la proprietà sensibile della materia, Diderot fa dunque rientrare il vitalismo all'interno del neo-spinozismo, che del sistema di Spinoza riprende principalmente il monismo e conseguentemente l'immanenza del principio animante e naturante, insito nei singoli fenomeni naturali. Allo stesso modo il *Naturaliste* (sinonimo di *athée*, *spinoziste*, *matérialiste*), colui che studia la natura, crede in un'unica sostanza materiale, dalle diverse qualità⁸.

2. Sensibilità e antagonismo

Per Diderot, sostenitore della valenza fondativa del sentire, l'arma vincente dei medici vitalisti è la concezione del corpo non in quanto oggetto meccanico ma in quanto soggetto sensibile. A emergere con evidenza dall'articolo *Sensibilité*, *Sentiment*, firmato da Fouquet, è la componente antagonistica della sensibilità, la doppia spinta di azione e reazione che la contrassegna⁹. L'incipit esprime la volontà di inserirsi in una ampia visuale teorica, in una prospettiva assai vicina alla filosofia. Anche se l'utilizzo dei termini potrebbe apparire un po' disinvolto (la sensibilità viene definita in termini di facoltà, di proprietà, di base-agente, di principio, di fenomeno), l'apporto dato a una concezione dell'uomo in quanto corpo vivo è ineludibile.

Fouquet intende mostrare che l'animalità umana ovvero la corporeità vivente ha un principio non a lei estrinseco bensì intrinseco. Ma più che spingersi su un terreno filosofico nel tentativo di spiegare il principio vitale stesso – sarà ciò che metterà in difficoltà Barthez – Fouquet, come Ménéuret de Chambaud, preferisce mantenersi a un livello descrittivo. Identificare la sensibilità in quanto proprietà, ciò che è proprio dell'essere vivente e che lo distingue dal non vivente: questo è il proposito.

⁵ Di omologia di struttura parla Duflo, C., in «Diderot et Ménéuret de Chambaud», articolo pubblicato in *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n. 34, 2003, pp. 25-44. A proposito dell'utilizzo delle immagini metaforiche in Diderot e nei medici vitalisti vedi Ibrahim, A., *Diderot. Un matérialisme éclectique*, Vrin, Paris 2010, pp. 57 sgg. Va comunque precisato che nei suoi *Éléments* Diderot non fa esclusivamente riferimento al vitalismo.

⁶ Sul vitalismo e i suoi rappresentanti e in particolare sulla figura di Ménéuret de Chambaud fondamentali sono le ricerche condotte da R. Rey in *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire*, Voltaire Foundation, Oxford 2000. Cfr. anche Contini, A., *Estetica della biologia. Dalla scuola di Montpellier a Henri Bergson*, Mimesis, Milano 2012.

⁷ *Encyclopédie*, vol. xv, p. 474.

⁸ Ivi, vol. xi, p. 39.

⁹ Ivi, vol. xv, pp. 38-52.

La sensibilità si presenta da subito come duplice: è sentire e muoversi. Il sentimento (*sensus* o *sensatio*) è la messa in atto della facoltà sensibile intesa in quanto *potentia*; il corpo senziente non è passivo poiché l'esercizio della sua capacità di sentire costituisce una prima forma di intelligenza dello spazio-ambiente in termini di distinzione tra ciò che utile e ciò che è dannoso. Il movimento, che allontana, o avvicina, l'animale umano dalle cose sentite, è l'«espressione muta» del sentimento¹⁰.

La sensibilità è dunque una proprietà fisiologica di un corpo vitale inserito in uno spazio che potremmo anch'esso chiamare vitale; e ciò che avviene al di fuori del limite corporeo, che Fouquet individua nella pelle, non è più interpretato, meccanicisticamente, secondo la legge della causa e dell'effetto.

Delineare la sensibilità in termini di relazione, tra corpo e spazio naturale, e definire la relazione «intelligente», cioè donatrice di senso, è un indubbio guadagno da un punto di vista estetico. Ed è nella consapevolezza della posta in gioco di una antropologia radicalmente rinnovata in senso estetico, che possiamo comprendere, da parte di Fouquet, l'intenzione di superare la differenza tra sensibilità e irritabilità introdotta da Haller. Fouquet, come Ménuret de Chambaud, nonostante alcune oscillazioni, non riduce la sensibilità solo a una funzione del sistema nervoso, delle pareti arteriose o degli organi «centrali».

Se di funzione si può parlare è nell'ottica globale di un'«economia animale» in cui il corpo è una unità sinergica, le cui varie parti sono legate da rapporti dinamici, e in cui la doppia spinta (*ressort*) dell'azione-reazione, della simpatia-antipatia va paradossalmente a rafforzare l'interdipendenza e la mutualità. L'«antagonismo» caratterizza non soltanto il legame, originariamente estetico, con la natura esterna, ma anche con quella interna, tra le varie parti del corpo. Ad accomunare l'aspetto esterno e quello interno della sensibilità è il suo dinamismo (antagonista), che fa del corpo una forma in formazione, un reticolo o, per utilizzare un'immagine ricorrente, una ragnatela continuamente tessuta.

L'insistenza sul «consensus», ovvero sulla relazione non di contiguità ma di continuità «estetica» tra le parti, va anch'essa nella direzione di un'unità relazionale di tipo antagonistico in cui l'alternanza, e con ciò ci avviciniamo all'idea di ritmo, non è data da elementi tra di loro esterni o indifferenti; in tal caso i rapporti, di tipo fisico-meccanico, non implicherebbero un originario contatto¹¹.

La naturalità della cadenza o dell'alternanza – del ritmo così come dell'armonia – va dunque ricercata in natura; non come voleva Rameau in una natura cartesiana, governata da leggi fisiche, ma in una natura energetica, sensibilmente esperita da un soggetto vitale ed energetico¹².

L'antagonismo o alternanza naturale nei centri o *foyer* della sensibilità – in particolare nello stomaco che ritiene e rifiuta, nel cuore e nel sistema circolatorio, caratterizzati dalla doppia spinta della contrazione e del rilascio, o nell'apparato respiratorio il cui duplice movimento è di inspirazione e di espirazione –, diverrà per Ménuret de Chambaud sempre più importante, in un'ottica di legame strettissimo tra corporeità vivente e ambiente.

Anche i sentimenti «elementari» del piacere e del dispiacere rivelano una sensibilità antagonistica nella misura in cui il primo costituisce una sorta di potenziamento della sensibilità in quanto apertura verso l'ambiente, mentre il secondo tende a una chiusura e a un ritrarsi della sensibilità nei centri vitali che finiscono con l'indebolire le pro-

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² Un nesso strettissimo lega il concetto di ritmo alla musica; anche nel caso di quest'arte l'esigenza di sottolinearne gli aspetti naturali e qualitativi è molto forte, soprattutto nel *Neveu de Rameau*, in cui si vorrebbe sottrarre la musica a uno studio di tipo cartesiano.

prie funzioni; a venir meno è il principio stesso della sensibilità ovvero la relazione, diremmo noi, con l'altro da sé.

Fouquet ne deduce, significativamente, che la sensibilità è il modo d'essere dell'uomo nel suo stato naturale; ma poiché la sensibilità si attua in soggetti corporei diversi e in situazioni diverse, gli effetti che produrrà non saranno gli stessi: ciò dipenderà dalla disposizione o indisposizione degli organi e dalla trasmissione dell'attività sensibile da un organo all'altro. A qualificare e a differenziare la nostra esistenza è l'esercizio della sensibilità. «In ciò si trova confermata questa verità», affermata da Bordeu e ripresa dallo stesso Diderot: «vivere è propriamente sentire»¹³.

E il cammino (*marche*) della natura umana intesa nella sua materialità animata è il movimento del corpo senziente la cui *contexture*, la cui disposizione delle parti non è mai fissa ma continuamente alla ricerca di una fragile armonia e di un momentaneo equilibrio di sempre nuove spinte e contropinte, azioni e reazioni. La natura, dice Fouquet, è come un Proteo di cui cogliamo solo qualche «forma fuggitiva»¹⁴.

Sulla portata antropologica di questa visione del corpo umano come unità relazionale *in fieri*, Ménuret de Chambaud non ha alcun dubbio:

L'economia animale considerata nell'uomo apre un vasto campo alle ricerche più interessanti; di tutti i misteri della natura è quello la cui conoscenza tocca l'uomo da più vicino, lo colpisce più intimamente, è il più appropriato ad attirare e a soddisfare la sua curiosità; è l'uomo che approfondisce se stesso, che penetra al suo interno; si libera della benda che lo nasconde a se stesso e rivolge gli occhi illuminati dalla fiamma della Filosofia sulle origini della sua vita, sul meccanismo della sua esistenza; egli compie esattamente quel bel precetto che fungeva da iscrizione al più celebre tempio dell'antichità, *conosci te stesso*¹⁵.

E ancora:

la conoscenza esatta, senza essere minuziosa, della struttura e della situazione delle principali viscere, della distribuzione dei nervi e dei differenti vasi sanguigni, il dettaglio abbastanza circostanziato, ma soprattutto la giusta valutazione dei fenomeni che risultano dalla loro azione e dal loro movimento; e infine l'osservazione riflessuta dei cambiamenti che l'azione delle cause morbifiche produce in questi effetti, sono i solidi fondamenti su cui deve poggiare la scienza teorica dell'uomo¹⁶.

3. Il ritmo del polso

Già nell'articolo *Oeconomie animale*, Ménuret de Chambaud aveva chiaramente messo in relazione l'economia animale intesa come «l'ordine, il meccanismo, l'insieme delle funzioni e dei movimenti che interessano la vita degli animali il cui esercizio perfetto, generale, fatto con costanza, alacrità e facilità, costituisce lo stato più fiorente della salute», col polso¹⁷. L'ordine corporeo è il compiersi di un esercizio, di un'attività di continua messa in relazione il cui «stato» può essere rivelato dal polso.

¹³ *Encyclopédie*, vol. xv, p. 42. In tale contesto fondamentali divengono gli *Éléments de physiologie* di Diderot, la cui stesura è in parte contemporanea a quella dei *Salons*; significativi sono i riferimenti a Bordeu e al vitalismo della scuola di Montpellier. Gli *Éléments de physiologie* sono stati pubblicati nel vol. xvii di *Oeuvres complètes*, a cura di Dieckmann, H., Proust, J., Varloot, J., Hermann, Paris 1987. L'affermazione «sentir c'est vivre» compare a p. 447. Vedi anche l'edizione degli *Éléments de physiologie* curata nel 2004 da P. Quintili (Honoré Champion, Paris).

¹⁴ *Encyclopédie*, vol. xv, p. 52.

¹⁵ *Ivi*, vol. xi, p. 360.

¹⁶ *Ivi*, p. 361.

¹⁷ *Ivi*, p. 360.

Come mostra Bordeu studiando il modificarsi del polso all'approssimarsi delle crisi, il polso in generale «manifesta» le «impressioni» che il movimento antagonistico di simpatia-antipatia tra le viscere esercita sugli organi della circolazione¹⁸. L'interesse vivissimo sviluppato da molti medici della scuola di Montpellier nei confronti del polso non è solo di natura semiotica, anche se la scuola di Montpellier era nota per la sua fedeltà ai principi ippocratici: prevenzione e non interventismo costituivano i tratti peculiari della sua pratica medica.

Il lungo articolo che Ménuret de Chambaud dedica al polso si presenta come una sintesi del suo poderoso *Nouveau traité du pouls* (Amsterdam-Paris 1768) che va a collocarsi accanto a quello di Bordeu *Recherches sur le pouls par rapport aux crises* (Paris 1768-1772), e di Fouquet *Essai sur le pouls par rapport aux affections des principaux organes* (Montpellier 1767).

La via che conduce alla messa allo scoperto della naturalità del ritmo, che tanto interessa a Diderot, passa attraverso l'esplicitazione del rapporto tra sensibilità e polso che, come vedremo, può assumere ritmi differenti. Troviamo traccia della diversità del polso, soprattutto in corrispondenza delle diverse passioni provate, negli stessi *Éléments de physiologie*, dove Diderot mostra di conoscere le teorie dei vitalisti, e in particolare di Bordeu¹⁹.

Il polso è il battito, cioè l'azione del battere e del colpire che il cuore e le arterie nel doppio movimento di sistole e diastole esercitano sulla mano. Anche in tal caso il tatto diviene il senso principale che spiega sia il formarsi e il trasformarsi del polso secondo il *consensus* tra gli organi, sia il suo esser percepito nella modalità del battito da parte del medico.

Il polso deve essere sentito, e ciò rientra in quella pratica dell'osservazione che costituisce uno dei punti di maggiore vicinanza tra Diderot, autore delle *Pensées sur l'interprétation de la nature*, e i vitalisti della scuola di Montpellier.

Dopo una breve definizione, Ménuret introduce il lettore a una articolata storia della teoria del polso, in cui viene da subito sottolineata l'importanza di Galeno i cui diciotto libri interamente dedicati all'oggetto in questione hanno costituito un punto di riferimento per secoli, sino all'imporsi dello iatro-chimismo e dello iatro-meccanicismo.

Prima di soffermarsi lungamente su Galeno, Ménuret dedica alcune interessanti riflessioni alla posizione di Erofilo, il primo medico, stando ai racconti di Plinio, ad aver dedicato uno studio specifico sul polso²⁰. La domanda che si pone qui Ménuret e che riemergerà a più riprese nell'articolo è la seguente: è possibile «conoscere perfettamente la cadenza del polso e la sua misura»²¹, dare una spiegazione strettamente quantitativa del battito, dell'alternarsi di sistole e diastole, e del loro variare in relazione ai movimenti viscerali?

È anche a proposito della natura del polso che il vitalismo si scontra col meccanicismo; non a caso diviene un argomento su cui si concentra il dibattito tra scuole diverse; su questo terreno si fronteggiano e a un tempo si precisano due visioni dell'uomo.

Della teoria di Erofilo, come di quella di Marquet (la cui *Nouvelle méthode, facile et curieuse pour apprendre par les notes de musique à connoître le pouls de l'homme et ses différents changemens* è del 1747), Ménuret de Chambaud sembra non rifiutare l'equiparazione tra

¹⁸ Ivi, p. 362.

¹⁹ Dell'edizione curata da P. Quintili si vedano in particolare le pp. 88, 190 e 319.

²⁰ A questo proposito vedi Dessons, G., «Il polso del ritmo», *Studi di estetica*, n. 21, 2000, pp. 31-40. A proposito di Erofilo, Dessons cita lo studio di Pigeaud, J., «Du rythme dans le corps. Quelques notes sur l'interprétation du pouls par le médecin Hérophile», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 3, 1978, pp. 260-275.

²¹ *Encyclopédie*, vol. XIII, p. 205.

ritmo del polso e ritmo musicale²²; sulla musicalità della macchina umana, spesso immaginata come uno strumento i cui filamenti nervosi divengono corde risonanti, vi è un sostanziale accordo con Diderot.

Ma nei confronti di un approccio che considera poco osservativo, lontano dalla medicina e vicino alla geometria e alla musica, qui intesa in senso meramente quantitativo, il medico vitalista si mostra dubbioso. È invece Galeno a spostare l'attenzione sulla qualità del polso e dunque del ritmo. Pur riconoscendo una cadenza e una proporzione quantitativa tra i due tempi del polso – quello del movimento e quello del riposo – Galeno, sulla base di alcune variabili esterne quali l'età, il temperamento, la stagione dell'anno e il clima, afferma che «la proporzione che costituisce il ritmo non richiede una perfetta uguaglianza»²³.

Il che determina l'impossibilità di uno studio del ritmo completamente avulso da fattori esterni, e in definitiva da quell'essere del corpo vivo in situazione che costituisce uno dei punti fermi del vitalismo. La proporzione tra i tempi del polso si trova spesso congiunta all'ineguaglianza del numero, della velocità, della forza, dell'ampiezza e della frequenza delle pulsazioni²⁴. Il polso irregolare non è aritmico: si può riconoscere una forma di ordine nella frequenza dei tempi la cui misura varia pur mantenendo una certa costanza.

Va qui notato come si cerchi ancora una volta di preservare l'unità nella varietà, in questo caso nel movimento dell'ordinarsi ritmico del corpo in relazione alle diverse circostanze. Che si stabiliscano dei rapporti e delle misure, un certo andamento – la *marce* di cui si parlava più sopra – di tipo ritmico sta a indicare la capacità che ha il corpo di darsi un'economia, un ordine e dunque una forma in costante relazione sensibile e motoria con la natura circostante.

A Ménuret de Chambaud non convince l'artificioso sistema di combinazioni tra le proprietà del polso, che finisce col moltiplicarne i tipi, molti dei quali sono difficilmente riconoscibili. Interessanti divengono invece per il nostro autore alcune modalità di darsi del polso che derivano più dall'osservazione dei suoi aspetti qualitativi che dalla messa a punto del sistema.

Facendo uso di un efficace linguaggio metaforico, il polso può essere associato al salto della capra, al movimento quasi impercettibile delle formiche, a quello lento e trascinato dei vermi. Una descrizione immaginifica che molto assomiglia a quella praticata dai medici cinesi sui cui trattati dedicati al polso Ménuret de Chambaud si sofferma.

Ma con l'imporsi del meccanicismo viene a perdersi l'esercizio dell'osservazione e con esso il variare della misura, della proporzione quantitativa, e della qualità del polso. Soggetto a un metodo geometrico, il polso viene analizzato solo da un punto di vista quantitativo, con l'intento di individuarne una misura oggettiva e universale, che possa valere come discriminare tra la salute e la malattia. Ed è proprio questa natura fisica e non sensibile del ritmo del polso a sollevare le perplessità di Ménuret de Chambaud. Ed è su questo punto che le ricerche del medico-filosofo e del filosofo studioso di scienze della vita si incontrano.

È possibile stabilire «una misura costante e invariabile»? «Vi è un polso naturale, fisso e determinato?», si chiede Ménuret de Chambaud. Calcolare il polso significa esigere una certa uniformità. Ciò può essere spiegato sulla base della teoria meccanicistica della circolazione: quello del sangue è un flusso lineare, diretto e continuo, un movi-

²² Ivi, p. 220; a p. 225 Ménuret de Chambaud si sofferma sulla teoria cinese del corpo umano paragonato a «una specie di liuto o strumento a corde».

²³ Ivi, p. 207.

²⁴ Ivi, p. 210.

mento progressivo che rigonfia i vasi sanguigni sulla base di processi meccanici. Ben diversa è la posizione dei vitalisti, i quali, rifacendosi a Galeno, ritengono che i vasi sanguigni siano dotati di una loro sensibilità e motilità. È dunque a partire dal principio della sensibilità che può essere pensato il movimento del sangue, come un'alternanza di flussi e reflussi, in considerazione dell'antagonismo dell'apparato circolatorio.

Il ritmo, nella sua varietà, diviene manifestazione tangibile dell'antagonismo come tratto peculiare della sensibilità; un antagonismo che è espressione dell'essere corporeo sensibile il quale si qualifica in relazione a uno spazio qualitativamente esperito e nel suo ordinarsi segue il passo del proprio cammino attraverso una misura che risponde al principio dell'azione-reazione, dell'essere in situazione.

Incuranti dell'osservazione e della prevenzione, per i meccanicisti il ritmo è segno astratto, utile soltanto a stabilire il momento per intervenire sul corpo del malato. Per i vitalisti alla Bordeu e alla fin fine anche per Ménuret medico praticante, il polso è un segno da interpretare.

Ma il ritmo è, per il medico-filosofo, molto di più: il formarsi espressivo di un corpo senziente-semoventesi in una relazione di interazione continua tra il «fuori» e il «dentro». Lo studio del polso e del suo ritmo diviene così occasione di approfondimento della sensibilità in quanto proprietà vitale; il ritmo non è solo alternanza, sequenza di elementi secondo proporzione; esso va a meglio definire l'economia animale, l'unità dinamica e relazionale che si forma e si ordina ritmicamente.

Da buon filosofo, che pratica l'osservazione per ricercare i principi che governano la natura, Diderot farà della sensibilità e del suo ordinarsi ritmico il movimento stesso della *natura naturans*, l'andamento antagonistico della sua *marche*.

Nei *Salons* si tratta ancora una volta di ribadire quanto già affermato più volte, nelle *Pensées sur l'interprétation de la nature* come nel *Rêve*, che esiste in natura una grande catena che tiene uniti tutti gli esseri; il movimento ritmico diviene un modo attraverso cui le parti – i fenomeni naturali così come le parole o le figure di un dipinto – «si tengono», secondo una continuità che però rifugge da ogni linearità, da ogni ripetitiva eguaglianza e da ogni uniformità. In quanto tiene insieme spinte e contro-spinte di un essere corporeo che si forma via via nella sua individualità, il ritmo diviene sia espressione di continuità sia espressione di discontinuità differenziante.

Il ritmo di cui l'uomo fa esperienza in sé e fuori di sé e che gli artisti ci mostrano operando un'imitazione espressiva ci fa comprendere quanto la grande catena del tutto sia essenzialmente un ritmico divenire, un energetico e proteiforme concatenarsi.

Allo stesso modo, come afferma Ménuret de Chambaud rifacendosi esplicitamente alle *Pensées sur l'interprétation de la nature*, il principio dell'economia animale, che abbiamo visto aver strettamente a che fare col polso e col suo ritmo, può essere solo presentito.

Questo punto di vista generale può essere solo immaginato, presentito: è nella natura delle grandi intuizioni di non essere sottomesse alle vie esatte e rigorose della dimostrazione; per il fatto che queste verifiche di precisione arrestano il cammino del genio che, in tale ordine di oggetti, non potrebbe essere molto libero, o spiccare un grande volo. D'altro canto questo modo di concepire è necessariamente legato all'essenza stessa del modo della ricerca, di cui si è stabilità la necessità, vale a dire il sentimento interiore, le cui scoperte non potrebbero applicarsi alla tesi volgare dell'arte sperimentale. Ma per ogni osservatore esperto [...] questa specie di presentimento equivale a una dimostrazione artificiale²⁵.

²⁵ Ivi, vol. xi, p. 366.

STORIA DELL'ESTETICA E STORICITÀ DEL SENTIRE

Pietro Montani

1. Nella mia esperienza personale, che non avrebbe alcun particolare interesse se qui non stessimo toccando, almeno nell'abbrivio del discorso, anche note di carattere personale, gli studiosi sono sempre collegati, pur senza una precisa intenzionalità, a qualche immagine o formula riassuntiva del senso del *loro* pensiero, e dunque del significato che il riferimento al loro pensiero assume per me nel momento in cui mi capita di dirigere intenzionalmente il *mio* pensiero su oggetti problematici che avverto come già specialmente elaborati da altri e come in parte abitati dalle loro riflessioni. Non sembri limitativa o addirittura irriguardosa l'espressione «immagine o formula riassuntiva» che ho appena usato. Basti dire, per restituirle il suo valore, che non tutti gli studiosi con cui il mio pensiero ha qualche commercio ne beneficiano, e che anzi per molti, talora anche assai apprezzati, non saprei proprio operare questo collegamento con una «immagine o formula riassuntiva», probabilmente per un mio limite ma forse anche perché costoro non hanno lasciato (almeno per me, si intende) un'impronta individuale abbastanza profonda e ben definita nel campo degli studi filosofici in quanto non li hanno affrontati a partire da una domanda qualificante riassumibile, appunto, in un'immagine o in una formula.

Questa premessa per dire che il lavoro di Luigi Russo è per me indissociabilmente connesso con la questione della *storia dell'estetica*. Ma anche per dire che la storia dell'estetica, a sua volta, non è il titolo di un insegnamento accademico o di un settore disciplinare, ma è innanzitutto, appunto, una «questione», un concetto che fa problema e che, proprio per questa sua problematicità, si lascia raccogliere in una immagine o in una formula che assume la rappresentanza dell'opera complessiva di uno studioso, o almeno del suo orientamento prevalente.

Non credo di sbagliare troppo vistosamente se inclino a riconoscere in questo orientamento qualificante del lavoro di Luigi Russo sulla storia dell'estetica un collegamento con la filosofia di Benedetto Croce. E precisamente con quel modo intimamente storico di guardare all'estetica che trovò forse la sua più perspicua espressione in uno dei suoi saggi ancor oggi più lucidi e istruttivi, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica* del 1931¹.

Croce vi rivendicava, com'è noto, il carattere radicalmente *moderno* dell'estetica motivandolo a partire da una critica della metafisica. È solo muovendo dal soggettivismo moderno², infatti, che la classica coppia antinomica di sensibile e intelligibile (matrice a

¹ Ora in Appendice a Croce, B., *Breviario di estetica*, Adelphi, Milano 1994, pp. 171-190.

² Con l'espressione «soggettivismo moderno», che ovviamente non è crociana, intendo il compiersi di quel profondo rivolgimento che conduce a pensare l'ente come l'oggetto di un rappresentare di cui è responsabile un soggetto. Questo soggettivismo viene comunemente identificato col «cogito» cartesiano, e dunque con un soggetto cognitivo. Ma Croce, come si vedrà, tende a considerarlo anche, e necessariamente, come un soggettivismo «estetico» ed «economico», cioè come la condizione e il prodotto di un sentire e di un operare pratico distinti dal conoscere ma con questo circolarmente collegati e anzi, come diremo tra poco, indispensabili alla «chiusura del circolo dell'immanenza».

sua volta di «un groppo di dualismi», nota Croce)³ dà segno di potersi ricomporre, complessivamente, nell'orizzonte di una *filosofia del senso* di cui l'estetica è la disciplina critica (nell'accezione kantiana della parola) per eccellenza. E lo è – «critica» – in una duplice direzione: da un lato in quanto ricolloca perspicuamente nel territorio dell'esperienza di un soggetto la relazione che compone il dualismo; dall'altro in quanto in tal modo getta una nuova luce sulla questione specifica dell'arte, o meglio sul suo ruolo nell'organizzazione dell'esperienza del soggetto.

Esaminiamo separatamente questi due punti. Si tratta in primo luogo di accertare come l'estetica e l'economica abbiano cooperato al fine di ricongiungere nella dimensione del «senso» ciò che il dualismo della metafisica teneva artificiosamente separato distinguendo una regione del sensibile da una del soprasensibile.

Che cosa, in ultima analisi fanno – scrive Croce – queste due scienze? Per dirla in breve esse intendono a giustificare teoricamente, ossia a definire e sistemare dandogli dignità di forma positiva e creativa dello spirito, quel che si chiamava il «senso». [...] Giustificare il «senso» importava, senza dubbio, nell'atto stesso, spiritualizzarlo, perché dalla posizione di estraneo o di opposto alla spiritualità [...] esso era trasferito dentro lo spirito. [...] Ma se per tale interiorizzazione ed elevamento il senso si spiritualizzava, anche lo spirito si sensualizzava⁴.

In tal modo le due scienze moderne e mondane concorrono, aggiunge Croce, a «chiudere il cerchio dell'immanenza» superando l'ostacolo principale di questa chiusura, vale a dire il dualismo di soggetto e oggetto inteso come la riproposizione di una differenza – quella tra natura e spirito – inconciliabile. Grazie al concetto di «senso» elaborato congiuntamente dalla due scienze moderne e mondane, infatti, viene in chiaro che l'altro dallo spirito non è, per dirla con Hegel, la «riottosa estraneità» della natura⁵, ma l'ordine della *praxis* in quanto natura intimamente permeata dall'operazione umana e al tempo stesso assunta sensibilmente nella «vita passionale», nella «varia e molteplice commozione che è ciò che si fa materia dell'intuizione e della fantasia e, attraverso di essa, della riflessione e del pensiero»⁶.

Grazie all'estetica, dunque, il soggetto cartesiano, il soggetto cognitivo che è tenuto a istituire il *cogito* muovendo dalla perdurante (e imbarazzante) estraneità del *cogitatum* (dell'oggetto in quanto *ob-jectum*), viene ripensato nella sua dipendenza da una condizione in cui gli oggetti prima ancora di poter essere incontrati come contrapposti al soggetto vengono *sentiti* nell'ambito di un più originario commercio pratico nel quale «il pensiero stesso e la fantasia si incorporano facendosi parola ed espressione»⁷. Ciò signi-

³ Ivi, p. 180: «Un dualismo che, a ben guardare, è un groppo di dualismi, che bisogna districare ad uno ad uno, e dei quali il primo [...] consiste nel porre due ordini diversi di realtà, e come due mondi diversi: quello che si dice dell'uomo e quello che si dice della natura».

⁴ Ivi, pp. 176-177.

⁵ Cfr. Hegel, G.W.F., *Estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1967, p. 40. Si tratta del celebre passo nel quale Hegel richiama l'immagine del fanciullo che lancia pietre nell'acqua e ammira nei cerchi che così si disegnano qualcosa che appartiene al tempo stesso alla natura e al suo gesto. Questa regione intermedia, questo campo transizionale, potremmo anche dire, è lo stesso che Croce sussume sotto il concetto del «senso». Significativamente in queste pagine Croce fa il nome di Dewey, con cui mostra una notevole affinità a proposito del significato esperienziale dell'arte (che il filosofo americano avrebbe formalizzato in un saggio famoso di qualche anno successivo). Ma si potrebbero ancora citare molti autori moderni (per es. Merleau-Ponty) che hanno sondato lo stesso territorio, tra i quali mi piace qui ricordare un non-filosofo come S.M. Ejzenštejn, che col suo concetto di «Natura non-indifferente» designò esattamente il medesimo ambito di problemi filosofici, offrendone una spettacolare casistica (cfr. Ejzenštejn, S.M., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003⁵).

⁶ Cfr. Croce, B., *Breviario di estetica*, cit., p. 185.

⁷ Ivi, p. 186.

fica che nel suo spingersi fino a esibire uno dei momenti costitutivi dell'autentica natura del soggetto, l'estetica contribuisce a comporre il «gruppo» dei dualismi metafisici e a chiudere in modo perspicuo il «cerchio dell'immanenza». Si fa chiaro in tal modo che la relazione veritativa del concetto con la materia della conoscenza «non sarà da definire, come nella scolastica, *adaequatio rei et intellectus*, giacché la *res* in quanto *res* non esiste, ma piuttosto (prendendo ben inteso in modo metaforico il concetto dell'adeguazione) *adaequatio praxeos et intellectus*»⁸. Vale a dire come quell'unità preliminare e sentimentale (cioè «estetica») di pensiero e prassi il cui luogo spirituale è l'intuizione-espressione e la cui forma è la *poiesis* artistica in generale, la poesia in senso vichiano (il «produrre» senso, e non solo il riceverlo).

Con quest'ultimo passaggio si precisa anche una ragguardevole interpretazione della funzione dell'arte nell'esperienza del soggetto: l'arte è *poiesis* in senso essenziale, cioè manifestazione linguistica dell'originario coinvolgimento «sentimentale» del soggetto in una *praxis* che, in quanto tale, presenta fin da subito i requisiti della comunicabilità e dell'intersoggettività. Per comunicarci il senso, in altri termini, noi ricorriamo innanzitutto all'arte perché la *poiesis* è precisamente l'interfaccia che mantiene in contatto la tessitura «passionale» della *praxis* con la sua elaborazione riflessiva e intellettuale. È per questo, tra l'altro, che il linguaggio viene trasformato creativamente nel corso del tempo. È per questo, infine, che la poesia non potrà non essere in qualche modo «storica» a misura che la sua prestazione comunicativa è tenuta a farsi sensibile alle trasformazioni (per esempio tecniche) che qualificano la *praxis* umana. Universale e sovratemporale quanto alla sua funzione nella vita dello spirito, l'arte è al tempo stesso *un laboratorio della storicità del senso* proprio per questo suo radicarsi non accidentale nella *praxis* dell'uomo.

Il carattere essenzialmente storico dell'estetica mette dunque allo scoperto anche una parallela storicità del «senso». Ma non è più a Croce che si può guardare per sviluppare *adeguatamente* questo argomento. Il che significa: per sottrarlo all'ovvietà di ogni interpretazione «storicistica» e restituirlo a quella autentica problematicità che Croce non può far altro che suggerire come una conseguenza, non tematica, della sua riflessione.

Un punto dev'essere ribadito: che della *praxis* in quanto correlato del pensiero intellettuale si sono messe in evidenza le indissociabili componenti «sentimentali». E che questo intreccio di azione e «senso» non ha la natura di un mero dato di fatto, ma è un costituente della relazione di *intellectus et praxeos* nella quale esso evidenzia quell'elemento che spetta alla *poiesis* (all'arte in senso essenziale) mettere in forma nel modo più proprio e più dispiegato (potendo l'intelletto solamente «adeguarlo», cioè necessariamente ridurlo a cognizione e concetto). Che questo elemento di senso sia anch'esso intimamente storico, si è aggiunto, dipende dal fatto che la *praxis* umana si conforma in via di principio a processi di trasformazione che spetta a un'estetica illuminare penetrando più a fondo nella natura stessa del «senso», che fin qui abbiamo intenzionalmente mantenuto nella sua costitutiva (e felice) duplicità: come un territorio, cioè, che si apre da un lato all'ordine del significato e dell'espressione e dall'altro all'ordine del

⁸ Ivi, p. 185. Non si finirà di ammirare l'audacia di questa parafrasi crociana, della quale andrà sottolineato, accanto alla perspicua sostituzione della *res* con la *praxis* (con i *pragmata* dell'antica Grecia!), il carattere non-riduttivo della relazione adeguativa stessa, denunciato dalla congiunzione *et*. Uscendo dal paradigma del pensiero crociano (ma è Croce che qui ci autorizza a farlo) si potrebbe dire non solo che non è l'intelletto ad adeguarsi alla *praxis* o viceversa, ma che è in gioco un movimento relazionale più originario che *produce insieme* entrambi i relati. Una relazione «carnale» (Merleau-Ponty), dunque, o «trasduttiva» (Simondon). Su questa relazione tornerò nella seconda parte di questo articolo, sottolineandone le componenti «tecniche» (già implicite, occorre dirlo, nel concetto di *praxis*).

sentire e della percezione. Ora, se sul versante del significato e dell'espressione la questione della storicità del senso si lascia facilmente iscrivere nel paradigma dello storicismo, lo stesso non si può dire per il versante del sentire e della percezione. Che questi modi d'essere del «senso», infatti, siano storicamente mutevoli è una tesi tutt'altro che pacifica, che bisognerà discutere con l'aiuto di una buona guida filosofica. Mi rivolgerò per questo a Walter Benjamin, che espose la tesi in questione in diverse occasioni e con differenti gradi di difficoltà.

2. La formulazione canonica della tesi sulla storicità del «sentire» si trova nel celebre saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte: «*Nel corso di lunghi periodi storici – scrive Benjamin – insieme al modo di esistere complessivo delle collettività, si trasforma anche la modalità della loro percezione. La modalità in cui si organizza la percezione umana – il medium in cui essa si realizza – non è condizionata soltanto in senso naturale ma anche in senso storico*»⁹.

Secondo Benjamin, com'è noto, le trasformazioni medialità delle nostre prestazioni percettive (il carattere intrinsecamente mediale dell'*aisthesis* umana, si potrebbe anche dire) vengono intercettate e manifestate con particolare chiarezza nell'esperienza dell'arte. In particolare, nel momento in cui il fenomeno della riproducibilità arriva a coinvolgere perfino l'unicità dell'opera d'arte, il fatto inedito e scandaloso (scandaloso per la modernità, si intende) per cui l'opera non consiste più nel suo *hic et nunc* auratico ma può essere indefinitamente riprodotta (o addirittura nascere come alcunché di costitutivamente riproducibile)¹⁰ ci mostra che il processo di uniformazione percettiva introdotto dalla tecnica ha raggiunto un'estensione ignota ad altre comunità storiche¹¹. Il regime percettivo dell'arte esce in tal modo dalla sua modalità «culturale» per entrare in una modalità «espositiva». Ma il regime percettivo dell'arte non è altro che la manifestazione mediale esemplarmente concentrata di una trasformazione che investe, in generale, la *praxis* dell'essere umano storico, se con *praxis* si intende, come si è fatto fin qui seguendo il suggerimento di Croce, quell'intreccio di azione e sentimento che caratterizza in senso estetico il nostro più originario commercio col mondo dell'agire e del patire. Se ne deve concludere che la modalità «espositiva» esemplarmente illustrata dal modo d'essere dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è un evento estetico che interessa (o «innerva», nella terminologia di Benjamin) la *praxis* della società di massa, con la non secondaria conseguenza che da questo comune terreno «mediale» di coltura possono trarre nutrimento e slancio i due opposti vettori dell'«estetizzazione della politica» e della «politicizzazione dell'arte».

Ma i vettori sono «opposti», infine, proprio perché traggono nutrimento e slancio dallo stesso ambito mediale. Intendo dire che il contromovimento che si oppone al degrado estetizzante dell'arte di regime (ed estetizzante qui significa, ormai lo sappiamo, uniformante e livellante) non potrebbe in nessun modo essere messo in carico a una rinnovata versione della modalità auratica e culturale, perché dev'essere colto, *proprio in*

⁹ Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Tre versioni* (1936-39), ed. it. a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, p. 51. Cito dalla seconda versione del saggio, che tra tutte è la più rilevante.

¹⁰ È il caso della fotografia e del cinema. Ciò giustifica il fatto che in una pagina dei *Passages* Benjamin possa scrivere che «tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano la loro soluzione definitiva solo nel contesto del cinema» (cfr. Benjamin, W., *I «Passages» di Parigi*, tr. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2007, p. 440).

¹¹ «Lo sgretolamento dell'aura è la segnatura di una percezione il cui 'senso per ciò che nel mondo è omogeneo' è cresciuto a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, lo strappa anche a ciò che è unico»: *ivi*, p. 53.

quanto intrinsecamente storico, all'interno della modalità espositiva o, se si vuole, all'interno dello specifico regime tecnico cui sono sottoposte la qualità e le prestazioni dell'*aisthesis* umana nelle società di massa.

Si profila qui un'interpretazione almeno in parte inedita della storicità essenziale dell'opera d'arte «politica». Un'interpretazione che provvede a prospettare un parallelismo (che Benjamin non ebbe il tempo di argomentare, ma a cui egli deve senz'altro aver pensato) tra l'artista «politico» quale si configura nell'ambito dell'estetica mediale dei valori espositivi contenuta nel saggio sulla riproducibilità tecnica e lo storico «materialista» quale si configura nell'ambito dell'innovativa concezione «dialettica» presentata nelle *Tesi sul concetto di storia* e anticipata in modo significativo (almeno nel quadro interpretativo che sto proponendo) nel saggio del 1937 su *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*¹².

La concezione storiografica che Benjamin espone in questo saggio e poi riprende e perfeziona nelle *Tesi* è radicalmente discontinuista. Ciò significa che «qualsiasi visione dialettica della storia può venir conquistata soltanto attraverso la rinuncia a quella contemplazione che è tipica dello storicismo. Il materialista storico deve abbandonare l'elemento epico della storia. Essa diventa per lui oggetto di una costruzione»¹³. Qui è del tutto significativo che la visione continuista sulla quale lo storicista fonda la sua sostanziale funzione di supporto all'ideologia degli oppressori (ci tornerò tra poco) venga equiparata a un'operazione di carattere contemplativo analoga alla fruizione raccolta dell'arte auratica e venga contrapposta a un'azione costruttiva nella quale è lecito indentificare un'analogia con il montaggio cinematografico. È in questo senso, del resto, che dev'essere compreso ciò che Benjamin scrive qualche riga più sotto e cioè che «far agire l'esperienza della storia [...] è il compito del materialista storico. Esso si rivolge a una coscienza del presente che fa deflagrare la continuità della storia»¹⁴.

Nella ripresa di questi temi operata nelle *Tesi* Benjamin riarticola la sua critica al continuismo «contemplativo» dello storicismo mettendo a punto un complesso dispositivo concettuale che vorrei provare a riassumere nelle sue principali linee di forza prima di tornare di nuovo, e conclusivamente, su quella storicità del «sentire» (intimamente tecnica, come si vedrà) che si profila a partire dal parallelismo tra lo storico materialista e l'artista politico.

Le *Tesi* com'è noto sono 18 e furono sottoposte a un lungo lavoro di redazione di cui esistono diverse varianti sulle quali non mi soffermerò¹⁵. La struttura compositiva del testo presenta un'evidente cesura interna collocata nella nona tesi, forse la più celebre, nella quale è presentata l'immagine, notissima, dell'angelo della storia. Qui va osservato che è a un'immagine («Es ist *ein Bild* von Klee...») che Benjamin affida il compito di rendere perspicua la giusta torsione dello sguardo storiografico, quella che installa la direzione prospettica che, sola, si dimostra capace di «far agire l'esperienza della storia». Per lo sguardo dell'angelo, infatti, che è rivolto al passato, ciò che noi siamo abituati a riconoscere come una concatenazione di avvenimenti appare nella forma di «un'unica catastrofe che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi»¹⁶. Ma come dev'essere intesa questa esperienza catastrofica del passato? E, per co-

¹² Cfr. Benjamin, W., *Sul concetto di storia*, ed. it. con testo a fronte a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997; Id., «Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico», in *Opere complete*, vol. vi, Einaudi, Torino 2004, pp. 466-502.

¹³ Ivi, p. 468, corsivo mio.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Rimando comunque al lavoro di ricostruzione assai ben documentata presentato nell'edizione italiana curata da Bonola e Ranchetti già citata.

¹⁶ Cfr. Benjamin, W., *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalle pp. 21-57 di questa edizione.

minciare, come dev'essere inteso il «passato» in quanto oggetto dello storico materialista? A questa domanda rispondono le prime quattro tesi. L'importanza e il senso del passato consistono, per il materialista, nella possibilità di riconoscervi «un indice segreto che lo rinvia alla redenzione», un «appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra». Solo che questo indice dev'essere afferrato al volo perché l'immagine che potrebbe fissarlo «guizza via» per mai più ritornare.

Si profila in tal modo un'originale ermeneutica storica (un'ermeneutica attiva, «costruttiva», come si è già visto) centrata sul concetto di un'immagine che può realizzare il collegamento col passato e dar forma all'appuntamento. A questa immagine – che secondo l'interpretazione qui proposta accomuna in un lavoro essenzialmente costruttivo lo storico materialista e l'artista politico – sono dedicate le tesi dalla quinta alla settima. Il suo primo tratto, che dice la quinta tesi, è il carattere istantaneo e imprevisto. Un'immagine del passato che guizza via e rischia di non essere mai più richiamabile se, grazie a un'operazione costruttiva di cui bisogna ancora comprendere appieno le modalità, il tempo presente, il tempo in cui quell'immagine si è «presentata» di colpo, non sia stato capace di «riconoscersi come inteso (*gemeint*) da essa»: come un tempo con cui quell'immagine aveva già un appuntamento misterioso.

Il tempo presente – proprio in quanto tale, proprio in quanto «*Jetztzeit*» – deve dunque sapersi riconoscere in debito di autocomprensione con una «vera immagine del passato». Ma, a sua volta, che l'immagine sia «vera» dipende proprio e solo da questo atto di autenticazione – il riconoscersi in debito – che il presente deve sapersi mettere in condizione di operare per diventare a tutti gli effetti una *Jetztzeit*. Ma a chi dev'essere posta in carico questa operazione di fissaggio dell'immagine e di contestuale apertura del presente? Allo storico materialista, certo, ma anche all'artista politico che dello storico non è che l'altra faccia. Questo punto comincia a chiarirsi a partire dalla sesta tesi: una feroce demolizione dell'ermeneutica ricostruttiva dello storicismo, la quale postula che il passato debba essere compreso per ciò che è stato «davvero» e non per la richiesta di redenzione che esso indirizza a quel presente che si dimostri in grado di farla propria (di riconoscersi «inteso» da essa). È per questo che lo storicismo non è altro che il dispositivo ermeneutico dei vincitori. Lo storicista si immedesima con il vincitore e gli fornisce quell'immagine di continuità e di progresso che gli serve per consolidare il suo dominio. E si tratta, non dimentichiamolo, di un'immagine che può farsi oggetto di «contemplazione». Così lo storicista consegna alla classe dominante il concetto di patrimonio culturale: il «bottino» del vincitore legittimato. Lo storico materialista, al contrario, prende le distanze da questo processo di trasmissione continuista, progressiva e contemplativa e procede, secondo l'icastica formulazione di Benjamin, a «spazzolare la storia contropelo».

Ma che cosa significa, tecnicamente, spazzolare la storia contropelo? Significa, in primo luogo, «farsi sensibili» all'istanza del discontinuo giocandola contro l'idea di progresso. È il tema delle tesi dalla nona alla tredicesima, inaugurato dall'immagine dell'angelo. Lo sguardo dell'angelo, infatti, denuncia una doppia contestazione: non solo la contestazione dello storicismo ricostruttivo, che pretende di ripresentare il passato così com'è stato «davvero», ma anche la contestazione di un modo integrativo di interpretare la storicità¹⁷ che mira a introdurre nel passato le istanze di comprensione che

¹⁷ Assumo la distinzione (che non è di Benjamin) tra un'ermeneutica storica di carattere ricostruttivo e una di carattere integrativo dalla classica discussione che ne fa H.G. Gadamer in *Verità e metodo* (tr. it. Bompiani, Milano 1983, pp. 202 sgg.) pronunciandosi a favore della seconda (una posizione, questa, che coincide significativamente con quella di Croce). Benjamin, al contrario, le distingue solo per condannarle entrambe.

caratterizzano il presente. Lo sguardo dell'angelo non solo non potrebbe cogliere nelle macerie del passato alcuna continuità, ma non potrebbe nemmeno mirare ad alcuna operazione integrativa, anche se lo vorrebbe. Se i frantumi che si accumulano ai suoi piedi possono essere in qualche misura riconnessi, non si tratterà in nessun caso di una ri-composizione in un quadro unitario e pacificato, ma di una serie discontinua di collegamenti punto per punto effettuati per salti.

È l'idea di progresso a postulare il tempo vuoto e omogeneo in cui possono avvenire le ricomposizioni. La storia del materialista (la storia spazzolata contropelo), al contrario, si presenterà come l'oggetto di una costruzione¹⁸ il cui costruito non è più (solo) un'immagine (autentica) del passato, ma è (anche e in primo luogo) la *Jetztzeit*, l'istante presente liberato nella sua potenza redentiva grazie al suo collegamento fulmineo (al suo *montaggio*, si potrebbe dire) con quell'immagine del passato intercettata nel suo «guizzar via». «La storia – scrive Benjamin all'inizio della quattordicesima tesi – è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dalla *Jetztzeit*.» Per cui, se «la consapevolezza di scardinare il continuum della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione», questa consapevolezza deve potersi avvantaggiare dell'opera dello storico materialista in quanto, precisamente, smontatore e rimontatore della storia. Nelle ultime tesi Benjamin riformula il concetto di immagine (*Bild*) in quello di «monade» o «costellazione satura di tensione» presentandolo, a tutti gli effetti, come un costruito di montaggio. La «monade», la scheggia temporale proveniente dal passato, è tale, infatti, perché è stata liberata da tutti quei rapporti di continuità e di contiguità (secondo il principio del «post hoc ergo propter hoc») che le impedivano di connettere fulmineamente le sue valenze con alcunché di presente, caricandosi di tensione, operando, insomma, come «immagine dialettica».

In questi passaggi l'analogia tra la storia intesa materialisticamente e la politicizzazione dell'arte si fa palese, e tuttavia Benjamin, come ho già detto, non ha consegnato a un testo teorico specifico la connessione tra il *Bild* (o monade o costellazione satura di tensione) e la questione della riproducibilità tecnica¹⁹, ovvero l'altro elemento che collega in modo meno appariscente ma ancor più qualificante e significativo il lavoro dello storico materialista e quello dell'artista politico. Egli tuttavia ha reso evidenti i termini essenziali di questa connessione. E precisamente: 1. che il *Bild* è un costruito di montaggio e che il montaggio stesso viene in tal modo promosso ad autentica categoria filosofica interna alla concezione materialistica e messianica della storia. Da questo punto di vista si può e si deve dire che lo storico materialista e l'artista politico sono due figure di «montatori»: entrambi debbono «costruire» ciò che è stato al fine di farlo agire nel presente; 2. che questa costruzione operata da un atto di montaggio si rende disponibile *solo a partire dai «valori espositivi» apportati dalla riproduzione tecnica*: solo in un ambiente di aggregato e desacralizzato come le macerie che si accumulano ai piedi dell'angelo, infatti, può verificarsi quella sospensione dei nessi di continuità che è condizione di possibilità del *Bild*-monade. Per contro, ogni forma di culturalità dell'immagine sarà fatalmente interna a quella «trasmissione culturale» a cui Benjamin riserva parole terribili dicendo che essa ha sempre a che fare con l'orrore; 3. che questa concezione filosofica

¹⁸ Ricompare qui il tema che Benjamin aveva anticipato nel saggio su Fuchs. Ma si tratta di un tema che getta una luce retroattiva su tutta la sua produzione saggistica, a cominciare dal libro sul *Dramma barocco tedesco*.

¹⁹ Si tratta in ogni caso di una delle più evidenti direttrici che percorrono il grande montaggio del *Passagenwerk* e che rende ragione, per esempio, della lapidaria definizione della funzione del cinema che ho riportato nella nota 10.

del montaggio pone compiti nuovi all'estetica (nel senso più volte chiarito in questo articolo) e all'idea stessa di una «politicizzazione dell'arte», il cui significato viene definitivamente sottratto a ogni inadeguata *lectio facilis*.

Esemplificare adeguatamente (il che significa: storicamente) questo significato è uno dei compiti che il pensiero di Benjamin ci lascia in eredità. Con quali immagini, ci si deve chiedere, dovrebbe lavorare, oggi, l'artista politico di cui ho cercato di mostrare la somiglianza con lo storico materialista? Con le immagini mediali, naturalmente, e con la progettazione della qualità e delle prestazioni della nostra sensibilità (del nostro «sentire» eminentemente storico in quanto eminentemente tecnico) che si può mettere loro in carico. E con quali finalità? Con tutte quelle, per fare un solo esempio conclusivo, che hanno a che fare con la riorganizzazione degli archivi elettronici in cui è delocalizzata la memoria storica (o lo storico oblio) della nostra cultura. Allo scopo, evidentemente, di rimmetterli in movimento e di «spazzolarli contropelo».

SABBIA E ORO. TRA HERMANN HESSE E YUKIO MISHIMA

Giampiero Moretti

In *Narciso e Boccadoro* (1930)¹, di Hermann Hesse, e ne *Il padiglione d'oro* (1958)², di Yukio Mishima, due esemplari romanzi del Novecento, la questione dell'eterno, del valore e del significato si impone quale sfondo, *ancor prima che del testo letterario*, dell'intera nostra epoca nel suo complesso: sin dal titolo compare non a caso in entrambi l'indistruttibilità e immutabilità del metallo più prezioso. Dall'Occidente, scopertosi già nell'Ottocento «debitore» dell'«origine»³ nei confronti dell'altra parte del mondo, e dall'Oriente, che contemporaneamente ha ceduto al fascino della cultura, essenzialmente quella filosofica, dell'Europa e naturalmente *in primis* della Germania, due sguardi erano partiti, e benché provenienti da direzioni opposte, essi si sono incontrati nella decisiva opera di Friedrich Nietzsche. Quest'ultima si manifesta al pari di una faglia attraversata da una forza tanto dirompente da inaugurare il nuovo secolo nel segno della demolizione dell'intera tradizione di pensiero, per millenni sorretta e protetta proprio dal «bersaglio» del nichilismo: la fede nell'esistenza del «fondamento». Viene evocato il rifugio «dorato», in quanto tale mai svilibile né svalutabile: potrà l'«oro» salvare la spiritualità dalla vertigine del dinamismo dionisiaco, definitivamente esploso in tutta la sua potenza e capace di mostrarsi nel suo lato distruttivo proprio mentre rinnega quella forma, quell'armonia, quello stile, che erano stati alla base, quasi sin dalla sua nascita, della cultura occidentale?

Allorché infatti, con le prime avanguardie (in particolare con il futurismo), la velocità, e con essa il movimento, la vita, assumono un'importanza fino ad allora inedita, i canoni letterari e di pensiero, tradizionalmente collegati alle nozioni «estetiche», assumono l'aspetto di cinematografiche forme in dissolvenza, non più cioè capaci di «trattenere» il pulsare di un'esistenza ormai anche filosoficamente legittimata nel suo necessario imporsi al di là di qualunque regola, di qualunque argine, sempre troppo rigidi e stretti per placarne e contenerne il fluire⁴.

¹ Hesse, H., *Narciso e Boccadoro*, tr. it. di C. Baseggio, Mondadori, Milano 2008³².

² Mishima, Y., *Il Padiglione d'Oro*, tr. it. di M. Teti, Mondadori, Milano 2005¹².

³ Ci permettiamo di rimandare ai nostri: *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Morcelliana, Brescia 2013; *Il genio*, Morcelliana, Brescia 2011; *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, La Mandragora, Imola 1999; *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012.

⁴ Scrive Martin Heidegger, sulla questione del «contesto» dell'opera d'arte (in *L'Inno Andenken di Hölderlin*, tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997, pp. 8-9): «Il richiamo alle condizioni dell'epoca e a fatti che dovrebbero servire al chiarimento di qualcosa è un falso cammino, giacché le condizioni dell'epoca sono tanto bisognose di chiarimento quanto ciò che si presume si sia formato sotto la loro influenza, per esempio un'opera letteraria. Forse, è addirittura possibile che sia l'interpretazione dell'opera a dire qualcosa dell'epoca nella quale l'opera è nata e sulle 'condizioni' del tempo, piuttosto che, al contrario, siano queste condizioni a dire qualcosa dell'opera». Queste importanti parole valgono a maggior ragione per l'ermeneutica delle opere nate durante l'epoca del nichilismo, i segni della cui comparsa, come ricorda lo stesso Nietzsche ne *La volontà di potenza*, sono per-

Narciso e Boccadoro risolve già in apertura quel conflitto che sino al Novecento era apparso nei termini della contrapposizione tra natura e tecnica, e lo fa proprio con la rivalutazione del *movimento*. Non è difatti operazione troppo azzardata quella che individua una corrispondenza precisa tra il protagonista Boccadoro e l'antico «solitario» castagno *proveniente dal Sud* posto da Hesse *all'ingresso* del convento di Mariabronn, pertanto a un passo da quest'ultimo benché non del tutto al suo interno:

Esotico e delicato, il bell'albero faceva stormir la sua chioma sopra l'ingresso del convento, ospite sensibile e facilmente infreddolito, originario d'altra zona, misteriosamente imparentato con le agili colonnette gemelle del portale e con la decorazione in pietra degli archi delle finestre, dei cornicioni e dei pilastri, amato da chi aveva sangue latino nelle vene e guardato con curiosità, come uno straniero, dalla gente del luogo⁵.

Hesse ha così probabilmente indicato che, quando si voglia a tutti i costi cercare di risolvere la contrapposizione tra umanità e natura mediante i mezzi offerti dalla tradizione (dunque: *entro* la *disputa* tra natura e umanità), non si dia *di fatto* via di scampo. Costituirà, piuttosto, il fondamento non solo formale (nel senso di *incipit*) ma anche contenutistico del romanzo – e l'uno mediante l'altro – quella coincidenza, subito intuibile, tra il protagonista e il castagno: che l'identità tra questi ultimi non sia metaforica bensì reale lo si deve alla «proprietà prima» di Boccadoro, al suo essere «eccentrico». Le due colonne che reggono il portale: «Narciso l'immobile» e l'abate Martino, le figure che significheranno per Boccadoro, a partire dagli anni della fanciullezza, un importantissimo punto di riferimento, non abbandoneranno mai il convento. Da quella posizione, dalla quale Boccadoro ne sfida la prospettiva – pur con essa misurandosi per tutta la prima parte dell'opera –, dall'eccentricità rispetto ai sostegni della facciata, deriva a questo personaggio il suo carattere *dinamico*: grazie alla variante *sensibilmente animata*, naturale e umana nel contempo, di una stessa immagine, dell'unica essenza «castagno-Boccadoro», il romanzo potrà *procedere* e in esso lentamente emergerà quanto l'approdo a una considerazione positiva del movimento, e del dinamismo come forza metafisica, rivoluzioni lo scenario non soltanto letterario ma soprattutto filosofico dell'Occidente. Bellezza naturale e bellezza umana, spontaneità e artificio, non sembrano più, così, doversi rincorrere o incontrare nell'immediatezza del corpo dell'artista; esse sono già, *tutte* le insuperabili distanze-vicinanze sono già, ovvero tendono a essere, una sola cosa nella vita.

Di contro, Mizoguchi, il protagonista de *Il padiglione d'oro*, sul principio della sua narrazione si lascia ispirare da due ricordi molto indicativi del suo più che problematico rapporto con il mondo, perennemente visto come il *fuori*, l'altro da(l) sé perciò stesso privo di significato. Interno ed esterno non si corrispondono, non partecipano l'uno dell'altro e, forse, sopra ogni altra cosa, a vicenda e con forza si rifiutano. Questo il primo ricordo:

In un giorno di maggio, un ex alunno attualmente allievo del locale istituto d'ingegneria navale, venne in licenza a rivedere la sua vecchia scuola. [...] sembrava il vivente ritratto dell'eroe giovane. [...] Stava seduto su dei gradini di pietra; circondato da un gruppo d'alunni che ascoltavano avidamente le sue parole: intorno, qua e là, i dossi si ricoprivano di fiori primaverili – tulipani, fiori di pisello, anemoni, margheritine – e sulle teste dei ragazzi pendevano

cepibili, sebbene nichilismo sia anche e nello stesso tempo uno sfondo monocromo, indifferenziato, entro il quale proprio le categorie aristoteliche dello spazio e del tempo, giustamente portanti nel tentativo di una «contestualizzazione», divengono «evanescenti».

⁵ Hesse, H., *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 3.

bianchi e carnosi i boccioli d'una magnolia. Oratori e ascoltatori sembravano statue immobili. Io me ne stavo su una panca, un po' in disparte, come sospintovi dai fiori di maggio, dall'orgogliosa uniforme e dalle franche risate⁶.

Mishima mette a confronto «eroe», volendo riprendere la sua stessa espressione, ed «anti-eroe»: la natura stabilisce i termini di tale contrapposizione accogliendo il primo, (visto) che sembra attirarla e compiacerla; costringendo il secondo in quella orgogliosa solitudine causata dalla propria deformità e balbuzie che gli precludono ogni possibilità di integrazione e di comunicazione. La «spinta» che si diparte dalla bellezza a toccare gli esseri umani e che ritorna ad essa poi per loro stesso tramite, coinvolge entrambi; eppure, quella «spinta» investe diversamente di sé i due, generando in loro opposti atteggiamenti nei confronti dell'esistenza. All'edonista, all'abile parlatore cui sta a cuore più uno sterile pavoneggiarsi che la verità, sfugge – ciò sembra affermare Mizoguchi – l'incompatibilità, la distanza tra la natura e l'uomo: al protagonista il mondo s'era invece mostrato in tutta la sua velocità, nel suo instancabile fluire; la balbuzie di cui soffre gli mostra che le parole, pronunciate anche solo pochi istanti dopo averle pensate, non riescono a «trattenere» il senso, «valgono» per (troppo) poco, e poi non più. «Valore», «senso», «fugacità» si vestono, ne *Il Padiglione d'oro*, di una drammaticità inesorabile, e il «vedere» di Mizoguchi, cui è proprio un livello di «chiarezza» tale da garantirgli quella sapienza in nome della quale, con il tempo, raffinata, potrà agire sul mondo, induce il giovane a decidersi per distruggerlo, una volta osservata l'inconciliabilità tra i due «poli» che prendono parte al gioco della vita. E, dopo il ricordo del giovane amante della realtà, ecco quello della realtà stessa, verso cui Mizoguchi era corso incontro una notte, d'impulso, e di fronte ad essa s'era posto con un balzo; la realtà nelle sembianze di una splendida fanciulla, che gli torna alla mente per mezzo di *un'immagine dinamica, nel suo essere un tutt'uno con la Natura*, intenta a rientrare, in bicicletta, a casa:

... pensai fosse il chiarore dell'alba, ed era Uiko. Mi sembrò d'un tratto d'essere petrificato. La mia volontà, i miei desideri, tutto con me s'era fatto di pietra. Il mondo esterno non era più in contatto con la mia intimità e, ancora una volta, mi circondava con la sua inaccessibilità. [...] La realtà aveva ripreso il suo dominio su tutto senza attendere la mia partecipazione, e ora, grande, tetra, insignificante, m'incalzava, mi ghermiva con una violenza fino allora a me ignota. [...] Uiko – mi ricordo – dapprima fu impaurita, ma quando mi riconobbe non fece che guardarmi la bocca [...] e constatato una volta di più che nessuna forza poteva uscirne per mettermi in contatto col mondo esterno, ne provò sollievo. «Son cose da farsi? Povero balbuziente!» [...] Mi girò intorno come se evitasse una pietra sulla strada. Non c'era un'anima nei paraggi, eppure Uiko scampanellò e scampanellò, per aumentare la mia vergogna [...] arrivai persino ad augurarle la morte: e la maledizione pochi mesi dopo andò ad effetto⁷.

Mishima non permette mai che il suo protagonista rinneghi la bellezza di ciò che incontra, anzi, finanche la sottolinea, evidenziando come la scelta di distanziarsi dal mondo sia una conseguenza necessaria della distanza che proprio il mondo, con quel «disprezzo» espresso da Uiko, pone tra sé e il *soggetto*. Agli occhi di Mizoguchi, essere una sorta di «tiranno taciturno» diviene l'unica strada percorribile: questo il sogno che accompagna il giovane sin dalla fanciullezza, nutrito dalla consapevolezza dello scarto tra se stesso e tutto ciò che lo *circonda*. Contenuto e forma iniziali dei due romanzi condizionano perciò la loro struttura complessiva.

⁶ Mishima, Y., *Il Padiglione d'Oro*, cit., p. 10.

⁷ Ivi, pp. 14-17.

Nel 1925, pochi anni prima dell'uscita di *Narciso e Boccadoro*, Erwin Panofsky pubblica *La prospettiva come «forma simbolica»*⁸, in cui mostra come la sua indagine intorno alla grande invenzione del Rinascimento, lungi dal poter essere considerata unicamente una trattazione di problemi di storia dell'arte, si vede costretta a misurarsi con il progressivo venir meno sia dei valori, e del concetto stesso di «valore» e di «fondamento», sia – conseguentemente – del concetto di «regola». Il «punto di vista prospettico», centro dell'intera figurazione, appartiene al soggetto (con il quale coincide), e determina, nell'opposizione che va a generare tra il soggetto stesso e la realtà, quella distanza che significa pure subordinazione, se non proprio derivazione, della seconda rispetto al primo. La separazione qualitativa tra chi figura e quel che viene figurato costituisce i due «poli» contrapposti di Io e mondo e nel contempo segna l'atto di fondazione della scienza modernamente intesa; con un sol gesto, quello artistico, l'uomo rinascimentale si autodefinisce, e si auto-colloca, solitario, dinanzi al divino. In un simile intreccio di scienza, arte, pensiero, il mondo diviene «vero», sperimentabile, teorizzabile in base a principi e metodi scientifici; a consentirlo: la visione soggettiva, poi basilare per il razionalismo, che distingue la «totalità autentica» dalla «parte conoscibile» mediante l'indagine matematica. La soggettività cartesiana e le sue profonde contraddizioni, si palesano estremizzate con la filosofia nietzscheana⁹, poiché nichilismo significa la radicale e massima autofondazione di un soggetto che pone in se stesso la misura, il valore, e per ciò stesso oggettiva quel che gli si oppone, rinunciando all'autenticità e alla vitalità di un mondo che possa venire esperito come autonomo anche senza di lui; a fare da contraltare all'estrema potenza dell'essere umano sta una pari infondatezza, la perdita di «consistenza» della realtà che si accompagna all'affermazione ultima della soggettività. La proiezione di potenza nei confronti dello spazio esterno viene controbilanciata dall'incapacità di far poggiare la potenza stessa su qualcosa d'altro dal soggetto, consapevole della propria finitezza. L'essere umano sonderà un territorio tanto esterno a sé quanto compatibile poiché soggettivisticamente strutturato, e attribuirà a tale indagine il nome di «verità»; ma l'«autentico, quale immagine simbolica, dalla complessità accessibile soltanto all'immediatezza dell'intuizione, gli apparirà presto estraneo, e il Tutto vacillante e spaventoso». Risulta utile, a proposito della «soggettività», accennare alla differenza che sussiste tra i due termini «genialità» e «gusto». Proprio dell'area anglosassone e germanica, il primo rimanda (già su di un piano etimologico) all'idea di generazione, in particolare del bello, in assenza di regole esterne, della creazione dal nulla a partire da un contesto informe e indeterminato, in un rapporto privilegiato con l'interiorità umana; il secondo, appartenente a una dimensione letterario-filosofica e, impostosi nel Settecento alle corti francesi e italiane, dipende invece da precise regole esterne che prescrivono, «normandola», la bellezza. Nel XIX secolo la «genialità», la pulsione individuale creatrice di una bellezza che è forza attraente (quella dimensione tensiva nel senso in cui Platone per primo la intese), si ribella ai canoni della *Retorica* aristotelica: il bello sfugge alle regole; diventa inutilizzabile qualunque criterio che consenta poi di riprodurlo, la sua incompiutezza impedisce di recuperare nozioni come equilibrio, regolarità, simmetria e armonia, e anche la realtà in cui dovrebbe sorgere è in perenne movimento. Spinto dall'amico Narciso ad abbandonare il convento per assecondare la sua vocazione d'artista, Boccadoro va incontro nel suo viaggio alla vita e all'amore, giacché ogni donna che incontrerà sul suo

⁸ Panofsky, E., *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano, 2001¹²; cfr. su quanto segue ancora il nostro studio *Il Genio*, cit.

⁹ Il cui debito, nei riguardi della tradizione ottocentesca, è tuttavia innegabile, come sosteniamo in *Heidelberg romantica*, cit., pp. 173-197.

cammino lo avvicinerà sempre di più, quale femminile particolare, al femminile universale del quale la sua perduta madre è espressione. Egli comprende l'importanza per un artista di cogliere, prima ancora delle proporzioni, quindi degli elementi quantificabili e ripetibili della dimensione fisico-estriore, l'armonia delle corrispondenze tra il corpo e l'anima, tra il visibile e l'invisibile; come di questi ultimi termini il secondo sia il nutrimento del primo, ed entrambi esistano mai scissi bensì in un'osmosi essenziale. La rappresentazione di tale mescolanza «riproduce», gesto che dunque significa tutt'altro dall'«imitare», l'esistenza: l'artista moderno si domanda, per la prima volta nella storia dell'arte, come recuperare all'atto creativo l'invisibile.

«Gusto» e «imitazione» da un lato, dunque, e «genialità», «spontaneità», «originalità», «infrazione della regola» dall'altro: ecco i luoghi concettuali della contesa tra due opposte visioni del mondo. Tra Settecento e Ottocento emerge, e a poco a poco s'impone, sul «gusto» e sull'«assoluto imitabile», il potere, che modella la storia, di un'energia creatrice in continua metamorfosi la quale, se nell'antichità si credeva (in)formasse l'uomo dall'*esterno*, viene ora percepita piuttosto come un impulso alla generazione, parte dell'*interiorità* individuale. Per l'essere umano divenuto massimamente potente, autonomamente creatore, l'ambiente tutt'intorno si fa oggetto, semplice materia da utilizzare e della quale disporre a piacimento: di ciò è convinto Mizoguchi. Il dato positivo di uno sviluppo raggiunto e raggiungibile; l'acquisita consapevolezza da parte dell'uomo delle proprie capacità, si ribalta nella progressiva diminuzione di valore dell'«altro dall'umano» cui sarebbe preclusa la «genialità». Assieme al regno, l'indiscusso sovrano del mondo ha ereditato pure la solitudine, lo smarrimento. Cosa resta a Boccadoro, all'artista, una volta compreso che da contemplare è una realtà in continua trasformazione, in continuo movimento, *non più imitabile?*

Nei romanzi di Hesse e di Mishima ricorrono altresì, quasi ossessivamente, i termini «volto» e «visione», che in tedesco corrispondono a *Gesicht*, per entrambi i significati. Il «vedere» rappresenta una spinta dello sguardo, manifesta, identificabile, verso quell'invisibile che Diotima indicò a Socrate segnando l'atto di nascita del modello occidentale di conoscenza. Allorquando Hesse, tuttavia, suggerisce di affidare all'artista e non al pensatore: a Boccadoro che è volto della vita, e non a Narciso, custode dell'immutabile, il compito di procedere dal visibile all'invisibile, emerge in maniera evidente che tale percorso non si iscrive più nell'ambito «puramente» filosofico. L'invisibile, il volto della Madre, significa, *essenzialmente*, «divenire». Riprodurre l'invisibile (creare un'opera d'arte) si può, quando l'esistenza rifletta la realtà mediante il proprio *dinamismo*, una volta cioè «poeticizzatesi» le scelte individuali. Deve, l'«artificiosità» dell'arte, essere superata in nome di una più originaria «artisticità»; ogni *distanza* tra l'artista e la sua opera annullarsi; Boccadoro *innamorarsi* di chi rappresenterà: solo il coinvolgimento testimonianza dell'effettiva coincidenza tra creazione ed esistenza quale «esperire sensibile», immediato, autentico; all'artista spetta di immettersi nella vita del divenire per prendere parte a tale flusso, costante solo nel suo darsi perpetuo. In più luoghi Hermann Hesse si auto-esclude dal romanzo che scrive, esprimendosi per il tramite di un linguaggio diretto e vero che indica la realtà come la grande protagonista di un'opera nella quale, se la presenza dei dialoghi già accenna al tentativo di abbassare la soglia dell'«artificioso», accade persino il racconto-descrizione del «non linguaggio» dei sensi. In compagnia del suo «primo amore», di Lisa, Boccadoro non aveva avvertito neppure la necessità di parlare: «Ci chiamiamo come gli animali»¹⁰, racconta. Questo dell'autore non costituisce un rimando alla «semplice sensibilità», ma rappresenta l'occasione, che il romanzo si

¹⁰ Hesse, H., *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 74.

procura, di scandire le parole dell'esistenza, di essere un prodotto ben più vicino all'autentico di quanto non sia, e invece naturalmente dovrebbe, all'arte. Il destino di Boccadoro non conosce né stasi, né approdi; egli certo non girovaga alla stregua di un pellegrino medievale, dal momento che il suo incedere, condizionato dall'orizzonte nichilista, non prevede scopo alcuno (la terra sacra, il leggendario Graal ecc.). Anche quando, tentato dalla staticità e pur avvertendo tutto il peso della tensione perpetua, il giovane rifugge ogni patria, egli sente che soltanto la morte fermerà il suo andare, compiendo il suo viaggio e assieme l'opera d'arte, somma raffigurazione, volto della Madre, corrispondente dunque alla vita intera, non già a un manufatto. A metà della storia, Boccadoro è divenuto l'apprendista di un intagliatore, il maestro Nicola, padre di Elisabetta, fanciulla che questi decide di dargli in sposa dopo che a un'iniziale diffidenza nei suoi confronti ha fatto seguito la scoperta della bravura del giovane. Qualora il protagonista di Hesse decidesse di fermarsi per lavorare nella bottega del maestro, la distinzione tra artista e opera d'arte non avrebbe alcuna speranza di risoluzione, poiché il viaggio intrapreso attraverso il mondo e verso l'invisibile si arresterebbe. Elisabetta esercita su di lui un inedito potere; possiede una misteriosa qualità in grado di tentarlo con forza a sostare nello stadio entro cui l'imitazione impedisce la coincidenza tra artista e vita, qualità che nello stesso tempo suscita nel giovane il disprezzo proprio per l'arte figurativa, rappresentazione giudicata incompleta poiché limitata alla sola dimensione esteriore.

[...] Io voglio vivere e girovagare, sentire l'estate e l'inverno, guardare il mondo, sperimentare la sua bellezza e il suo orrore. Io voglio soffrire la fame e la sete e voglio dimenticarmi, liberarmi di tutto quello che ho vissuto e imparato qui da voi [...] ma diventare come voi, vivere come voi vivete non voglio¹¹.

Con queste parole rivolte al maestro, Boccadoro sceglie consapevolmente di non lasciarsi «deviare» dalla femminilità di Elisabetta, e di proseguire il suo cammino alla ricerca di quel femminile universale che inizialmente lo mosse. Rinuncia alla «dimora-patria», alla quieta relazione tra esistenza ed essere umano così che, avendo in animo di allontanarsi e da Nicola e dalla figlia, nell'istante stesso della scelta, scopre un misterioso collegamento; un'identica condizione e una medesima sorte accomunerebbero Boccadoro agli animali che osserva:

Vide le donne e le ragazze che andavano al mercato, sostò specialmente presso la fontana, osservando i mercanti di pesce e le loro donne vigorose, mentre offrivano in vendita e decantavano la loro merce, mentre estraevano dai loro tini i pesci freddi e argentei, alcuni dei quali s'arrendevano quieti alla morte, con la bocca dolorosamente aperta e gli occhi d'oro fissi in un'espressione d'angoscia, altri invece si ribellavano furenti e disperati. Come già tante volte, lo prendeva una viva compassione per quelle bestie e una triste indignazione contro gli uomini¹².

Se restasse a bottega, anch'egli verrebbe divorato, al pari dei pesci, dalla ripetitività del tempo. Boccadoro comprende chiaramente quanto il continuo nascere e morire, il venir fuori e tornare nel nulla delle esistenze, non significhi alcunché: quel permanere insensato tra le mura della casa del maestro e di Elisabetta, sortirebbe l'effetto di strapparla alla vita, come i pesci dall'acqua, fino a morirne. Il profondo sentimento di compassione che lo pervade alla vista delle creature catturate, accompagnato dalla decisione di rimettersi in cammino, sembrano sgorgare dall'elemento «scorrevole» per eccellenza: nella fonte, e nel suo fluire, Hesse dà forma al simbolo della trasformazione; lì i pesci si

¹¹ Ivi, p. 163.

¹² Ivi, pp. 159-160.

mostrano nel loro attaccamento al perpetuo divenire, finché la violenza di chi interviene su di essi e, pescando, li allontana dall'acqua decretandone la fine, restituisce l'immagine del rischio corso dal protagonista.

Quando anche Mizoguchi si ritrova nella stessa condizione di Boccadoro, in procinto di prendere una decisione cruciale, le differenze tra i due personaggi ne escono rimarcate. Non basta, a riavvicinarli, che anche per il primo, sebbene alternativamente interpretato, il rapporto con il femminile e quello con l'esistenza si corrispondano nel contrasto tra la fissità e l'essere, in trasformazione visibile ed emblematica. E neppure, li riavvicina, che, proprio come in vista dell'acquisizione di una sapienza (tecnica) era stato determinante per Boccadoro l'incontro con Nicola, Mizoguchi trovi un maestro nella figura di Kashiwagi, parlando del quale egli afferma: «la sua deformità mi rasserenava. I suoi piedi sbilenchi avevano sin dal principio stabilito un'analogia con la mia stessa condizione»¹³. Da Kashiwagi, Mizoguchi impara che nel rapporto individuo-bellezza traspare anche una dimensione che esclude la compassione; osserva, in particolare, la crudeltà palesarsi quale specifico, mirato, «fare del male». Nel mondo dogmaticamente sanguinario di quest'uomo, la crudeltà diviene la luminosa opera creata da un artista, in grado – questa la sua sapienza tecnica – di convogliare in un unico punto la capacità più generale, diffusa, di essere malvagi. Ma Mizoguchi è un discepolo assieme devoto e rancoroso. Il maestro riesce lì dove egli ha fino a quel momento fallito, piuttosto che sentendosi respinto dagli altri a causa della malformazione, ribaltando *crudelmente* il proprio difetto fisico in punto di vista, prospettiva alla quale costringe chiunque gli si avvicini; come alternativa finanche a quella di Kashiwagi dovrà dunque darsi la reazione di Mizoguchi di fronte alla bellezza. Indifferenza, non crudeltà; la stessa che le donne fingono nei suoi confronti e che egli restituisce loro; e al femminile, all'esistenza, a quel che visibilmente e perennemente si trasforma, il Padiglione, che «sembra fingere la più completa indifferenza»¹⁴, rimanda. Dal versante opposto alla crudeltà di Kashiwagi risponde l'atteggiamento compassionevole di Boccadoro: entrambi si volgono verso la vita e, ciascuno mediante una specifica modalità, l'accettano; Mizoguchi non può però permettere che resti in piedi la stessa giustificazione dell'esistenza, il Padiglione d'oro, verso il quale rivolgerà pertanto la sua follia estremista. Egli, in procinto di compiere la sua azione distruttiva, si esprimerà con queste parole che suggeriscono la drammaticità di un vero e proprio *rito* profano e profanante: «La mia azione salverà gli uomini. Con il mio gesto sospingerò il mondo del Padiglione d'oro in un mondo diverso dove esso non esiste. Il senso del mondo cambierà senza dubbio»¹⁵.

Perché, in conclusione, una differenza così profonda e insuperabile tra i protagonisti dei due romanzi? La risposta potrebbe risiedere proprio nella mancata accettazione da parte di Mizoguchi dell'elemento femminile e materno, della sensibilità, che invece, una volta accolto da Hesse, conduce Boccadoro alla suprema visione. Accettare la crisi di valori novecentesca, sopravvivere al nichilismo, significa *poter dire il sensibile*, scindere prima e riconnettere poi materialità e spiritualità, elementi che nel racconto di Hesse agiscono attraverso i due personaggi di Narciso e di Boccadoro e invece si ritrovano solo riuniti, non già conciliati, nel personaggio di Mizoguchi; tale riunificazione testimonia che, per Mishima, la speranza di sanare, nella mediabilità del contrasto, la ferita provocata dall'allontanamento della parola dalla verità, ormai, tragicamente, tace. In *Narciso e Boccadoro* il divenire in continua metamorfosi sa riconoscere come modello quel che permane identico il quale, tuttavia, come la fine del romanzo mostra nel signi-

¹³ Mishima, Y., *Il Padiglione d'Oro*, cit., p. 91.

¹⁴ Ivi, p. 109.

¹⁵ Ivi, p. 188.

ficativo ultimo colloquio tra i due amici, si riconosce a sua volta dipendente dal sensibile al fine di pronunciare l'autentico:

«Capisci ora», disse Boccadoro, «che io non posso intendere che cosa significhi pensare senza rappresentazioni.» «L'ho capito da un pezzo. Il nostro pensare è un continuo astrarre, un prescindere dal mondo sensibile, un tentativo di costruzione d'un mondo puramente spirituale. Tu invece cogli nel cuore ciò che vi è di più instabile e mortale e riveli il senso del mondo proprio in quello ch'è transitorio. Tu non prescindi da questo, ti dai tutto ad esso, e per questa tua dedizione esso diventa ciò che vi è di più alto: il simbolo dell'eterno. Noi pensatori cerchiamo di avvicinarci a Dio staccando il mondo da lui. Tu ti avvicini a lui amando e ricreando la sua creazione. Sono entrambe opere umane e inadeguate, ma l'arte è più innocente»¹⁶.

Con questa professione d'umiltà da parte del personaggio che in Hesse porta su di sé, potremmo dire, il peso della tradizione filosofica occidentale, il romanzo si avvia alla sua conclusione. Ma Narciso si fa soprattutto carico *del destino del pensare*, indicando, quale sua antica e rinnovata *dimora*, l'*immagine*.

¹⁶ Hesse, H., *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 264.

VICINANZE ABISSALI
ASCOLTARE IL PRESENTE – RISCRIVERE IL PASSATO

Markus Ophälders

L'apparente contraddizione di vicinanze abissali è strettamente legata ai noti paradossi agostiniani riguardanti il tempo e, in particolare, la *distensio animi*, secondo la quale il passato e il futuro altro non sarebbero che il presente del passato e il presente del futuro. Tale contraddizione si spiega attraverso alcune caratteristiche particolari del tempo storico e culturale, circoscrivendo il problema del rapporto di una cultura presente e attuale con la propria tradizione passata, ed è strettamente legata alla costruzione di un'identità collettiva. «Occorre imparare a vedere abissi là dove ci sono luoghi comuni», sostiene Karl Kraus nei confronti di una presunta identità culturale che si rivela essere nient'altro che ideologica. Con questa citazione Anton Webern apre, tra il 1932 e il 1933, le sue lezioni dedicate alla nuova musica¹. Solitamente sono le lontananze a essere considerate abissali, ma già questo è un luogo comune e, in termini storico-culturali, costituisce un abisso: ciò che appare essere lontano nella storia e dunque estraneo alla cultura presente, nelle lezioni di Webern si costituisce come vicinanza, senza tuttavia perdere il suo carattere abissale avvertibile negli aspetti fortemente riflessi in sé che contraddistinguono questa ricostruzione della storia della musica. «La nostra tecnica compositiva ha profondi legami con i metodi espressivi dei fiamminghi del XVI secolo; naturalmente con l'arricchimento di tutti i risultati della conquista del mondo armonico»²; si tratta di «una nuova vitalità ritrovata delle loro forme attraverso l'uso che ne hanno fatto i classici»³. Se si vuole imparare ad ascoltare il proprio presente attraverso la musica, occorre prima di tutto imparare ad ascoltare e ad auscultare il passato. Non tuttavia un passato generico, bensì il passato che questo presente si è saputo scegliere; in tal modo sarà possibile anche presentire un futuro. Naturalmente vale anche l'inverso: «l'incomprensione del presente nasce dall'ignoranza del passato e [...] è inutile affaticarsi a capire il passato senza un'adeguata conoscenza del presente»⁴.

È in questo modo che nasce l'idea che un'epoca ha di se stessa, ciò che ovviamente non esclude che un'epoca non ne abbia alcuna. È infatti il presente a creare e a costruire ciò che in seguito verrà definito come passato, continuità storica e tradizione vincolante a livello collettivo; una tradizione così costruita viene percepita dal senso comune come vicinanza. Tuttavia, in tempi di crisi come i nostri e in una certa misura come quelli di tutta la modernità, nasce anche la tendenza a rompere con la tradizione e ciò crea abissi. Tali abissi esistono solo in relazione dialettica con la vicinanza e dunque con l'apparente continuità processuale della storia. D'altro canto, solo se si percepiscono abissi e quindi lontananze, può nascere il desiderio di vicinanza. Infatti, non si ha percezione del tempo prima di interrogarsi sul passato, e quindi sul presen-

¹ Cfr. Webern, A., *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano 1989, p. 16.

² Ivi, p. 36.

³ Ivi, p. 56.

⁴ Berio, L., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, p. 58.

te; percepire la crisi e, di conseguenza, sviluppare una consapevolezza critica significa percepire lo scorrere del tempo; ma una volta che si ha coscienza del tempo, del suo scorrere e dunque della storia, si ha anche coscienza della morte. I greci non si interrogavano sul concetto di storia, non così i moderni, che nutrono inoltre un profondo desiderio di arrestare la storia stessa, quasi come gli insorti durante la Rivoluzione di Luglio del 1830, che spararono contro i quadranti dei campanili, con l'intenzione di interrompere la continuità col passato e, allo stesso tempo, vincere la morte. Il rapporto tra presente e passato può definirsi come dialettico, non tuttavia nella versione di tesi, antitesi e sintesi che è nuovamente un luogo comune. Piuttosto, il rapporto è contraddittorio – e dunque abissale – ma allo stesso tempo complementare e unitario, ovvero caratterizzato dalla vicinanza. Nell'epoca contemporanea, tuttavia, la complementarità di passato e presente, nonché il loro essere parti integranti di un'unità, sono estremamente fragili. Da un lato, la cultura più avanzata sente la necessità di operare delle rotture perché il passato soffoca il presente ma, dall'altro, spesso, anche il nostro presente ignora il proprio passato. Culturalmente, ma non solo, un tale presente è esposto a ogni perversione del potere. Così si configura un'epoca che ha smarrito l'idea di sé che, un tempo, forse aveva.

Il rapporto tra presente e passato, da un lato, e presente e futuro, dall'altro, può essere approfondito con due citazioni. Guardando al futuro, Italo Calvino sostiene che «ci affaceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi»⁵. Verso il passato, Walter Benjamin parla di una costellazione simile: «Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo»⁶. In entrambi i casi si tratta di una tensione attuale rivolta al futuro o al passato e che, in quanto tale, già porta con sé contenuti propri; l'esito di questa ricerca dipenderà tanto da questi ultimi quanto dai contenuti passati o futuri. Se sembra evidente che il futuro sia frutto delle scelte che si compiono nel presente, lo è meno per quanto riguarda il rapporto con il passato. Ma anche il passato è creatura del presente sulla base di selezioni che rappresentano il fondamento per la creazione di vicinanze tra l'ora presente e i tempi precedenti. Si tratta di una problematica tipicamente moderna, senza dimenticare peraltro che, in modo più o meno consapevole, anche precedentemente le dinamiche erano simili; basti pensare a come il cristianesimo trasformi l'eredità antica e quella ebraica, reinterpretandole radicalmente, o a certi *topoi* rinascimentali. Da ciò non si discosta il procedimento di Webern, sia come teorico della musica sia come compositore. La nuova musica si riconosce nei fiamminghi che vengono reinterpretati attraverso l'esperienza dei classici. In questo modo egli ritrova una nuova vitalità in forme espressive considerate fino ad allora obsolete. Tale vitalità espressiva viene trovata e non semplicemente restaurata con atteggiamento classicistico. Anzi, ciò che si ritrova è uno strato vitale che, nel corso della storia, non ha ancora avuto modo di esprimersi e che ora può rivelarsi grazie alla mediazione di un'esperienza presente. Il passato giunge a espressione grazie alla mediazione di un determinato presente che lo trova (lat: *invenire*, ted: *finden*) in quanto vi si ritrova; in questo modo, ovvero attraverso una profonda interazione, tale passato è, allo stesso tempo, anche oggetto di un'invenzione (lat: *inventio*, ted: *Erfindung*). Ciò mette fortemente in crisi ogni concezione lineare della storia così come l'affermazione di Luciano Berio – che sembra echeggiare Webern – secondo cui la storia della musica vocale del Settecento e dell'Ottocento si sarebbe

⁵ Calvino, I., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1995, p. 35.

⁶ Benjamin, W., «Di alcuni motivi in Baudelaire», in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 93.

tranquillamente potuta scrivere senza Monteverdi, non così quella del Novecento⁷. Nel passato dunque giacciono sepolti quelli che Berio definisce ricordi al futuro⁸, ovvero momenti passati che stanno ancora aspettando il momento in cui un determinato futuro li recuperi nel *medium* del ricordo. In tal modo non tutto il passato è ugualmente accessibile a ogni presente e ciò significa che le presenze nella tradizione culturale di un determinato presente segnano almeno altrettante assenze.

«La conservazione del passato ha un senso anche negativamente, quando diventa un modo di dimenticare la musica. L'ascoltatore ne ricava un'illusione di continuità che gli permette di selezionare quanto pare confermare quella stessa continuità e di censurare tutto quanto pare disturbarla.»⁹ Tradizione e conservazione non sono dunque la stessa cosa; al contrario, una tradizione culturale costituisce sempre il risultato di una costruzione lucida e consapevole che seleziona in quanto si ritrova e si riconosce in determinati momenti del passato. La continuità della storia è dunque un luogo comune ideologico; la capacità di conservazione virtualmente infinita che il nostro presente, già fortemente musealizzato, possiede grazie a tecniche sempre più sofisticate si rovescia *de facto* nella cancellazione della cultura. «Poco sapevano i Greci, ma quel poco bene e per intero.»¹⁰ Infatti, non avevano un senso storico legato a una linearità progressiva, e dunque non si ponevano il problema della conservazione del passato; la costruzione di una tradizione, di conseguenza, presentava difficoltà assai minori. La storia, quella culturale tanto quanto quella politica, è il risultato di una costruzione da parte dell'intelletto filosofico – sostiene significativamente Friedrich Schiller nel maggio del 1789 – che del passato sceglie quei momenti che possano avere un significato per l'attualità presente. La storia è il risultato delle scelte e delle azioni di uomini e donne liberi che agiscono con coscienza, ma ciò non implica affatto che ciò avvenga in modo arbitrario. Non tutti i momenti culturali e storici sono a disposizione nella stessa maniera; arbitrario, e dunque ideologico, è semmai lo spirito di indiscriminata conservazione senza selezione e dunque senza riflessione consapevole. Inoltre, la costruzione di una tradizione avviene sulla base di un'idea che una determinata epoca ha di se stessa. Un'idea, ad esempio, come quella secondo cui agiva Napoleone quando, a Erfurt durante il famoso colloquio con Goethe del 1808, al cieco fato di una storia che semplicemente accade sostituì la politica.

La costruzione di una tradizione avviene nel segno di «un'arte che commenta costantemente le radici del proprio divenire»¹¹; da queste radici e non dall'arbitraria accumulazione dei risultati del proprio divenire storico, anche la musica riparte sempre di nuovo. Si tratta dell'idea di cultura che «continua a confrontarsi col mondo storico, finché essa non sta lì, compiuta, nella totalità della sua storia», e ogni volta che, nel divenire storico, si confronta con le proprie radici, questa idea sortisce fenomeni culturali caratterizzati «come restaurazione, come ripristino da un lato, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso»¹². I rapporti tra una tale idea e il corso della storia si caratterizzano, da un lato, attraverso affinità e sensibilità ma, dall'altro, attraverso attenta riflessione dialettica e senso critico. In tempi di crisi l'accento cade ovviamente su questi ultimi, ma anch'essi sono possibili unicamente sulla base della percezione di una profonda similitudine tra il presente e il passato. In una tale

⁷ Cfr. Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 53.

⁸ Berio riprende questa espressione dal libretto che Calvino scrisse per la sua opera *Un re in ascolto*.

⁹ Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 52.

¹⁰ Herder, J.G., *Plastica*, a cura di D. di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010, p. 71.

¹¹ Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 36.

¹² Benjamin, W., *Origine del dramma barocco*, Einaudi, Torino 1999, p. 20.

costellazione, ma anche in generale nei confronti di una tradizione esistente, occorre procedere con leggerezza, occorre saper togliere e sottrarre, «sapersi allontanare rispettosamente, senza retorica, dalle cose e saperle anche dimenticare consapevolmente al momento giusto: 'in punta di piedi', avrebbe detto Calvino»¹³. Occorre comprendere e, a volte, anche rinunciare; di fronte alla povertà d'esperienza che caratterizza l'attualità bisogna ricominciare da capo e costruire con poco, magari anche attraverso un atto di distruzione. «Mi piace [...] leggere o ascoltare la musica che si interroga, ci interroga e ci invita a una costruttiva revisione o, addirittura, a una sospensione del nostro rapporto col passato e a una riscoperta sulle tracce di percorsi futuri.»¹⁴ «Un contributo essenziale della modernità è [...] sempre stato quello di saper trasformare, cancellare o moltiplicare le prospettive lineari, [...] e di saper costruire qualcosa, sia pure idealmente, con gli avanzi e con le rovine di quello che si è trasformato, sublimato e, anche, distrutto.»¹⁵ Si tratta, in sintesi, di una «possibilità di trasformare e, anche, di fare violenza all'integrità del testo originale con un atto costruttivo di demolizione»¹⁶. In un altro momento di forte crisi Friedrich Hölderlin esprimeva un simile atteggiamento come «la brama meravigliosa verso l'abisso»¹⁷. In ambito musicale, e rompendo con una presunta continuità con la tradizione, ovvero opponendosi all'idea che una forma si spenga naturalmente, all'esaurirsi delle possibilità espressive, Berio fa valere «l'esperienza di un artificio retorico piuttosto interessante [...]: quello di non far finire una musica ma di farla smettere»¹⁸. Il moderno infatti si contraddistingue come un'epoca che deve e vuole finire, ma che non ci riesce, come mostra *Finale di partita*.

In riferimento a uno dei fenomeni più noti di crisi e distruzione della tradizione nel Novecento, ovvero la riproducibilità tecnica, si può forse esemplificare bene la dialettica tra presente e passato, vicinanza e lontananza, distruzione e costruzione. Nell'analisi di Benjamin ciò che la riproducibilità tecnica distrugge, è l'aura, l'apparizione unica di una lontananza per quanto sia vicino l'oggetto che la suscita. Un rapporto auratico vive grazie a una lontananza che non pone problemi, come recitano i versi della *Selige Sehnsucht*¹⁹ di Goethe citati da Benjamin; si tratta del rapporto tra opera d'arte e fruitore caratterizzato da unicità, esclusività e irripetibilità. Attraverso la riproducibilità tecnica invece le opere vengono avvicinate il più possibile alle masse e ciò distrugge la loro aura creando, a suo modo, una vicinanza abissale. Tuttavia, sembra essere lecito chiedersi se forse la riproducibilità non contribuisca solo alla distruzione dell'aura, ma anche alla costruzione stessa dell'aura, poi proiettata nel passato. In questo senso la riproducibilità tecnica si configurerebbe come produzione di un passato attraverso il quale costruire e giustificare il presente. In modo non dissimile nascono sia la musealizzazione, sia la storicizzazione che, attraverso il loro intimo intreccio, creano la misura che la cultura presente applica non soltanto al passato ma anche a se stessa e agli eventuali tentativi di rottura. Tale misura rappresenta una convenzionalizzazione della cultura, che è sempre in qualche modo anacronistica. Per questo motivo deve intervenire la critica che non a caso nasce, come la storicizzazione, anch'essa nel Settecento raggiungendo l'apice con il primo Romanticismo tedesco. Tale critica si rivolge innan-

¹³ Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 61.

¹⁴ Ivi, p. 5.

¹⁵ Ivi, pp. 19-20.

¹⁶ Ivi, p. 38.

¹⁷ Hölderlin, F., «Voce del popolo», in Id., *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Einaudi, Torino 1958, p. 185.

¹⁸ Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 69.

¹⁹ Cfr. Goethe, J.W., *Divano occidental-orientale*, a cura di L. Koch e I. Porena, Rizzoli, Milano 2008, p. 95.

zitutto al proprio presente perché la storia viene sempre scritta dai vincitori, ovvero da coloro che dominano il presente e che portano i beni culturali come bottino nelle loro marce di trionfo.

Con simili costellazioni temporali e storiche si confronta l'arte del tempo, ovvero la musica. La tradizione viene fondata dalla cultura prevalente che, spesso, si traveste da passato; spesso la tradizione viene inventata per ritrovarvi ciò che si cerca per il proprio presente. Simili ragionamenti sono stati svolti, quasi negli stessi anni, sia da Goethe nelle *Massime e riflessioni*, pubblicate nel 1833, sia da Manzoni nel *Dialogo dell'invenzione* del 1841-1845. Vale però anche il rovescio dialettico: ogni invenzione attuale, specie se di tipo neoclassico, non è che un ritrovamento di qualcosa di vivo nel passato ed è in questo senso che Stravinskij si definisce più come «inventore di musica»²⁰ che come compositore. È la percezione della crisi che fa scoprire all'arte la possibilità di potersi costruire una storia e una tradizione alle quali in seguito attingere per comprendere e costruire il presente. Ciò vale certamente per *Il cammino verso la Nuova Musica* di Webern ma, fatte le dovute differenze, anche per Stravinskij laddove, alle critiche per il suo modo di confrontarsi col passato, risponde: «voi 'rispettate', io amo»²¹. L'arte contemporanea al proprio presente storico infatti non riproduce rispettosamente un dato passato, bensì lo riscrive per comprendere se stessa, ovvero riflette su se stessa creando in tal modo forme di meta-arte come la parodia o la citazione riflessa. In questo senso la meta-musica è l'unica forma di conservazione del passato con valore artistico perché prodotta da una coscienza artistica critica che sa di cercare di conservare pur nella distruzione:

Perché [...] dimenticare la musica? [...] Perché creazione implica sempre un certo grado di distruzione e di infedeltà. Perché dobbiamo renderci capaci di suscitare la memoria di quello che ci serve per poi negarla, con una spontaneità fatta, paradossalmente, anche di rigore. [...] Perché la consapevolezza del passato non è mai passiva e non vogliamo essere i complici sottomessi di un passato che è sempre con noi, che si nutre di noi e che non finisce mai²².

Una citazione ad esempio conserva la tradizione a cui si riferisce distruggendola ogni volta in modo diverso, attualizza il passato e crea così una vicinanza abissale tra vecchio e nuovo, così come Berio in *Sinfonia*. Questa composizione infatti riflette un vasto panorama della storia della musica, di cui il compositore si appropria come «attraverso un abisso». Il materiale della tradizione non viene ricostruito, non si tratta di una rispettosa operazione filologica, bensì di una consapevole costruzione che mira a mostrare un altro ordine simbolico invece di dimostrare un ordine già esistente. Infatti, «il passato si sottrae ai nostri tentativi di afferrarlo. Ci lascia solo delle cose sparse e il legame che le unisce ci sfugge»²³; occorre attualizzarlo, ovvero rappresentare il passato all'interno delle costellazioni del presente.

Il miglior commento a una sinfonia è un'altra sinfonia, sostiene Berio, e con la sua *Sinfonia*, soprattutto con la terza parte, il compositore ne offre uno dei migliori esempi. Si tratta del commento allo Scherzo della *Seconda Sinfonia* di Mahler dal significativo titolo *Resurrezione*, che in qualche modo è programmatico anche per Berio per quanto riguarda il rapporto con il passato. Già lo Scherzo mahleriano è costruito nella forma della citazione o autocitazione in quanto Mahler utilizza un Lied precedente, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, il cui tema riprende il moto ondeggiante di un fiume. A

²⁰ Stravinskij, I., *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1983, p. 39.

²¹ Id., *Colloqui con Stravinskij*, a cura di R. Craft, Einaudi, Torino 1977, p. 309.

²² Berio, L., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 62.

²³ Stravinskij, I., *Poetica della musica*, cit., p. 19.

sua volta, anche Berio insiste sull'elemento dell'acqua, ma inserisce una voce che recita passi tratti dall'*Innominabile* di Beckett. I molteplici livelli di discorso, musicali e letterari, vengono sintetizzati e formano un ampio fiume musicale dal flusso irresistibile. Lo Scherzo di Mahler diventa così una riserva per abbondanti citazioni da altre fonti. La musica di Mahler scorre «attraverso un paesaggio sempre cangiante, ora tuffandosi sottoterra e riemergendo altrove completamente differente, ora scomparendo del tutto, presente come forma pienamente riconoscibile o come piccolo dettaglio perso nella costante compagine di presenze musicali»²⁴. L'intera storia della musica è qui presente, manipolata valorizzando più la fusione di passato e presente che non la loro distinzione. Berio infatti tratta la musica di Mahler in modo da farle generare un gran numero di altre figure musicali, citate, trascritte, tradotte e parodiate, che vanno da Bach fino a Boulez e a Berio stesso, con Brahms, Schönberg, Berg, Webern e Stravinskij. Queste figure vengono poi integrate nel flusso della musica di Mahler e costantemente trasformate. Figure familiari del passato vengono inserite in nuovi contesti, vengono straniate e ricevono nuovi significati. *Sinfonia* è da intendere quindi anche in modo etimologico come un insieme di suoni simultanei provenienti da varie parti e storie diverse, come un intreccio di interazioni molteplici.

A partire da simili costellazioni tra presente e passato occorre poi interrogarsi anche sui rapporti che intercorrono tra il presente e un possibile futuro. Il ricordo al futuro di Berio rappresenta già una risposta. Il ricordo (*Er-Innerung*) rappresenta un'esperienza attuale; non si tratta di un passato stabile e inamovibile, ma di un passato che viaggia insieme a chi lo porta con sé e che è insieme anche costantemente proiettato verso il futuro. In questo senso il rapporto con il passato implica innanzitutto apertura; apertura però non rivolta unicamente al proprio passato o al proprio futuro, bensì allo stesso tempo all'altro, ad altre storie, altri luoghi e dunque ad altre culture. Tuttavia occorre cogliere l'idea di tali altre realtà, musicali e non; se si cogliessero solo singoli elementi come ad esempio certe melodie, tale atteggiamento non si differenzerebbe in nulla dalla irriflessa e accumulativa conservazione senza criterio. Occorre un atteggiamento che si potrebbe descrivere come distanziata immersione che, nella sua complessione dialettica, si contrappone fortemente a una qualsiasi assimilazione non riflessa. Il rapporto che Bartók instaura con la musica popolare può esemplificare tale atteggiamento, perché egli «sviluppa un dialogo fra materiali di estrazione contadina e un percorso formale [...] che li tiene organicamente e morfologicamente lontani ma, allo stesso tempo, li rende strutturalmente inseparabili: realizza cioè un amalgama di elementi apparentemente disparati e non un'emulsione pronta a tutti gli usi»²⁵. Si riconferma così, proprio attraverso l'attualizzazione, una reciprocità tra passato e presente tale da dare luogo a una processualità profondamente dialettica, che non è affatto priva di una propria necessità interiore. All'interno di queste costellazioni, il presente rappresenta la stazione nella quale i treni del passato e del futuro s'incontrano e dalla quale ripartono, simili a come sono arrivati ma anche diversi grazie agli scambi intervenuti; infatti, a seconda dell'ora, i passati e i futuri che si incontrano sono diversi.

Lo sguardo che occorre assumere è obliquo, indiretto e riflessivo; si tratta dello straniamento del noto ovvero, come sostiene Helmut Lachenmann, di un'«arte come rifiuto dell'abitudine, come sfera del sentirsi al sicuro»²⁶. Bisogna «rendersi conto che un compositore è circondato da un materiale già carico di espressività standardizzata. Quel-

²⁴ Berio, L., *Sinfonia*, note al disco, Decca 1990, p. 11.

²⁵ Id., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 45.

²⁶ Lachenmann, H., Rihm, W., *Conversazioni e scritti*, a cura di E. Restagno, Ricordi, Milano 2010, p. 31.

lo che bisogna produrre è il vuoto»²⁷. *Auswege sind Umwege*, le vie di scampo nel presente sono dunque vie traverse nel passato che evitano innanzitutto di arrivare a una presunta meta perché ciò che continua a mutare nel percorso è la prospettiva, e quindi anche la visione complessiva. Occorre dunque reinventare l'idea di musica, ciò che Lachenmann ha imparato proprio da Webern²⁸ e l'esempio più noto è senz'altro la trascrizione analitica di quest'ultimo del *Ricercare* a sei voci dell'*Offerta musicale* BWV 1079 di Bach. Ma forse la sensibilità attenta a ogni pur piccolo particolare, immersa completamente nella partitura bachiana e pur sempre a distanza riflessiva, con la quale Webern reinventa l'idea di musica, può essere accostata alla leggerezza di Calvino. Nella prima delle *Lezioni americane* egli infatti si riferisce al noto mito della Gorgone che rappresenta il passato e che viene uccisa da Perseo grazie a un atteggiamento obliquo e riflesso. Tuttavia, Perseo non abbandona la testa della Medusa, ma la porta con sé e le usa cura e amore – sempre in modo obliquo – preparando la nascita della bellezza e dell'arte. Pegaso, il cavallo alato, può così nascere dal sangue della Gorgone, mentre dalla pesantezza della pietra – altra metafora del passato – con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte dalla quale bevono le muse. Inoltre, «perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita, egli [Perseo] rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù»²⁹. E Calvino commenta: «Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa»³⁰.

Un altro tipo di rapporto di cura amorosa nei confronti del passato è rappresentato in musica dal restauro consapevole, un'operazione che Berio ha compiuto in *Rendering*. Si tratta di un atto d'amore nei confronti di Schubert, di cui vengono restaurati e restituiti all'ascolto gli schizzi della *Decima Sinfonia in re maggiore* (D. 936a). Ciò che Schubert non ha scritto non viene da Berio integrato, al contrario, le parti mancanti vengono evidenziate creando in tal modo delle vicinanze abissali, ovvero un presente fatto anche di assenze, ovvero una vicinanza a Schubert fatta anche di lontananze.

Mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creati nella composizione (com'è il caso di Giotto ad Assisi). [...] Nei vuoti tra uno schizzo e l'altro ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante, sempre *pianissimo* e «lontano», intessuto di reminiscenze dell'ultimo Schubert [...] e attraversato da riflessioni polifoniche condotte su frammenti di quegli stessi schizzi. Questo tenue cemento musicale che commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l'altro è sempre segnalato dal suono della celesta³¹.

«La 'tradizione' è un' 'accettazione cosciente e deliberata'. Una vera tradizione non è testimonianza di un passato remoto; è una forza viva che anima e alimenta il presente [...]. Lungi dall'implicare la ripetizione di ciò che è stato, la tradizione presuppone la realtà di ciò che è durevole.»³² In modo non dissimile da Stravinskij, Mahler afferma che la tradizione consiste nella consegna del fuoco, non delle ceneri. Tale fuoco rappresenta la beata tensione tra passato e presente, e quest'ultimo diventa erede (dal latino *heres*:

²⁷ Ivi, p. 21.

²⁸ Cfr. ivi, p. 24.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, iv, 740-752.

³⁰ Calvino, I., *Lezioni americane*, cit., p. 10.

³¹ Berio, L., *Rendering*, Note al disco, BMG 1997, pp. 20-21.

³² Stravinskij, I., *Poetica*, cit., p. 42.

deserto, spoglio) ovvero avverte la propria mancanza e solitudine. Può ereditare infatti solo colui che si scopre *orbus, orphanus*³³, e dunque mancante, e per ciò cerca di tornare al passato per poter andare avanti. Ereditare è dunque un atteggiamento attivo, non un passivo ricevere. Un simile rapporto con il passato implica che, in infinite riprese, l'umanità riscriva il proprio testo, la propria storia, passata, presente e futura. La tradizione è dunque un'opera aperta, che mira a «leggere ciò che non è mai stato scritto», come dice Hugo von Hofmannsthal, ovvero scoprire, a partire dal proprio presente, nel passato i ricordi al futuro. Occorre avvicinare il più possibile ciò che nel passato non è mai stato scritto alla sua leggibilità presente; l'unico modo per scrivere ciò che non è mai stato scritto è riscrivere continuamente ciò che già è stato scritto per poter significare, ogni volta in modo diverso, ciò che invece non è mai stato scritto. Il passato è dunque ciò che il presente ha la forza e la capacità di ascoltare e di riscrivere, nella tensione verso il futuro; ascoltare il presente significa sentir riverberare gli echi del passato. Si scoprirà allora che non è la continuità del processo, bensì l'interruzione, che apparentemente rompe tale continuità, a portare avanti il processo storico. Tale interruzione, per un breve istante, arresta il corso del tempo storico e imprime una nuova direzione e un nuovo corso; in una simile «condizione tra essere e non essere il possibile diviene ovunque reale e il reale ideale; questo nella libera imitazione artistica è un sogno terribile e insieme divino»³⁴. Ascoltare il presente per riscrivere il passato può rappresentare la condizione per giungere dove non si è mai stati prima. La «brama verso l'abisso» che spinge il presente a rompere con la tradizione è sempre dovuta a una vicinanza del passato, a volte ingombrante e avversa, a volte però anche fondamentale per il nuovo, se sottoposta a lucida selezione. Ma vale anche l'inverso: non esistono tradizione e continuità storica senza un presente in crisi che con esse cerca di rompere.

³³ Da qui anche il tedesco *Erbe*.

³⁴ Hölderlin, F., «Il divenire nel trapassare», in Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 2004, p. 93.

ESTETICA E CULTURA DEL VALORE

Giuseppe Patella

Esplosione della cultura

Nella nostra età di crescente interconnessione dei processi economici, sociali e culturali su scala planetaria, il termine «cultura» si è notevolmente allargato, frammentato, estendendosi in mille direzioni diverse. Sicché in tempi di globalizzazione, o post-globalizzazione come dice qualcuno, la domanda che dobbiamo porci è se le nostre tradizionali discipline di studio, così come le abbiamo conosciute e si sono organizzate finora, sono effettivamente attrezzate per fronteggiare le profonde trasformazioni che a tutti i livelli coinvolgono la società, gli individui e il sapere. Cosa succede alle nostre conoscenze organizzate in settori disciplinari distinti nel momento in cui la cultura è esplosa, cioè nel momento in cui oggi si dice che tutto è diventato cultura?

Che tutto sia cultura però non significa affatto che essa sia ancora pensabile in un'ottica nostalgica e sistematica come un tutto unitario, oppure come qualcosa di pacifico e di consensuale, perché oggi invece sembra che la cultura sia diventata sempre più materia di contesa e oggetto di contrapposizione, trasformandosi in una sorta di *contested terrain*, un campo di forze profondamente strategico dove ci si contende la scena globale, dove si confrontano, si scontrano e si riposizionano interessi, valori, significati, una grande arena dove si intrecciano l'agire individuale e quello collettivo, e dove sempre più si gioca il destino delle donne e degli uomini del nostro tempo.

Così, se mai prima d'ora la cultura è stata così importante, mai come oggi è allora necessario indagarla nelle sue manifestazioni e trasformazioni attuali, che la vedono sempre più sottoposta a processi di mercificazione generalizzata fino a diventare un settore stesso del mercato. Come scrive chiaramente Slavoj Žižek, «con lo spostamento verso l'economia del terziario (servizi, beni culturali), la cultura è sempre meno un campo specifico avulso dal mercato, e sempre più non solo una delle sfere del mercato, ma la sua componente centrale (dall'industria dei software per il divertimento ad altre produzioni per i media)»¹. In questo senso, è utile confrontarsi con la prospettiva dei cultural studies che, come noto, raccolgono l'insieme delle discipline che cercano di comprendere la complessità del termine cultura e gli usi politici ad esso collegati, indagando sulla molteplicità delle forme del nostro vivere quotidiano, e si propongono l'obiettivo di superare non solo le tradizionali separazioni tra le grandi aree della conoscenza, ma anche e soprattutto la classica dicotomia tra sapere e potere, tra cultura e società, concentrando la loro attenzione sul rapporto tra le pratiche culturali e i dispositivi di potere che esse implicano². Essi sembrano dunque particolarmente adatti per affrontare le problematiche più attuali legate alle nostre odierne società multiculturali, ai problemi della globalizzazione, alle nuove identità emergenti, alle esperienze insolite e trascurate della nostra esistenza.

¹ Žižek, S., *La fragilità dell'assoluto* (2003), tr. it. Transeuropa, Massa 2007, p. 48.

² Grossberg, L. (ed.), *Cultural Studies*, Routledge, New York 1992.

In questo quadro, allora, quello su cui vorrei brevemente provare a riflettere è il significato delle trasformazioni del concetto di cultura, oggi ridotta sempre più spesso a merce, e le conseguenze sulla disciplina estetica.

In seguito alla cosiddetta *cultural turn* che ha investito tutti gli ambiti della vita sociale e tutti i settori della conoscenza, appare chiaro che l'estetica non può più nascondersi, restare isolata o collocarsi in un punto sottratto alla cultura, le sue categorie devono essere ripensate alla luce della complessità procedurale dell'idea di cultura, delle sue profonde trasformazioni e articolazioni. Di conseguenza cambia anche la nostra concezione di estetica, che smette di essere pensata secondo una visione autonoma e meramente accademica, legata alla trattazione esclusiva dei temi tradizionali del bello e dell'arte, per presentarsi piuttosto come un *contested field*, si potrebbe dire, cioè come un campo conteso di percezioni, visioni, esperienze, *lifestyles*, giudizi, valori, che articolano pratiche culturali, ricerche di significato, processi di identificazione individuale e collettiva su uno sfondo socio-politico fortemente dinamico.

Così, nella misura in cui l'estetica smette di pensarsi come una disciplina pura e autosufficiente e fa propria una concezione pluralistica e inclusiva³, è chiamata a misurarsi anche con l'orizzonte aperto dagli studi culturali, puntando a mettere da parte visioni convenzionali e rigidità disciplinari, a superare un punto di vista etnocentrico ed esclusivamente occidentale e a confrontarsi con le esperienze altre del sentire contemporaneo. Questo incontro del resto, rappresenta ormai un dato di fatto fin dalla nascita degli studi culturali intorno agli anni Sessanta, e si impone oggi come una necessità se l'estetica intende assumere un ruolo decisivo nella società contemporanea⁴.

Fin dalle origini, nei primi studi elaborati nell'ambito dei *cultural studies* britannici intorno agli anni Sessanta, troviamo un forte interesse via via crescente verso i temi propri dell'estetica, verso le problematiche dell'arte, della letteratura e del gusto⁵, verso le forme della vita quotidiana e le espressioni della cosiddetta cultura popolare, di massa, insieme all'utilizzazione di categorie e figure tipiche dell'estetica (gusto, piacere, stile, moda, look...) nell'interpretazione dei fenomeni sociali contemporanei. Da questo punto di vista il libro di Dick Hebdige⁶, *Subculture. The Meaning of Style* (1979) – uno dei lavori più noti e più suggestivi di questi studi – rappresenta un ottimo esempio, mettendo in parallelo alcune tendenze delle avanguardie artistiche degli anni Settanta con gli stili delle sottoculture giovanili inglesi, e mostrando esattamente come gli stili di vita, i modi di essere e di apparire di queste sottoculture (il movimento punk, per esempio, esaminato nel libro) non sarebbero altro che l'incorporazione della dimensione estetica nell'esperienza vissuta delle nuove generazioni.

A ben vedere, dunque, malgrado essi polemizzino con l'estetica ufficiale, per via della sua tradizionale autonomia e il suo distacco dalla società, gli studi culturali, occupandosi fin dall'inizio dei temi stessi dell'estetica e utilizzandone spesso le categorie e le figure principali, si dimostrano di fatto un'estetica, ma un'estetica dissimulata, che non vuole essere riconosciuta come tale, benché essi condividano con l'estetica un'idea dell'arte intesa come comunicazione e un'idea di comunicazione intesa come processo di costruzione dell'identità⁷.

³ Cfr. Russo, L. (a cura di), *Dopo l'estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2010.

⁴ Kelly, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 1998; Levinson, J. (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2003.

⁵ Williams, R., *Culture and Society*, Penguin, London 1958.

⁶ Hebdige, D., *Subculture. The Meaning of Style* (1979), tr. it. *Sottocultura*, Costa & Nolan, Genova 1983.

⁷ Cfr. Salizzoni, R. (a cura di), *Cultural Studies, estetica, scienze umane*, Trauben, Torino 2003.

Cultura in pericolo

Ora, come guardare ai prodotti dell'industria culturale, alle forme d'arte cosiddette di massa nel momento in cui sono venute meno le rigide distinzioni che separano la sfera colta da quella popolare, l'alto dal basso, soprattutto in seguito alla diffusione del gusto postmoderno? Ci sono ancora molte preoccupazioni e mille riserve nel considerare degni di riflessione i molteplici artefatti dell'industria culturale, visti spesso come prodotti banali, degradati, standardizzati e di troppo facile consumo. In generale, nei confronti di questi fenomeni le preoccupazioni sembrano essere soprattutto due: che essi favoriscano una ricezione passiva, una fruizione troppo distratta, e che possano avere un impatto negativo, deleterio sulle nostre abitudini percettive, valutative, favorendo una sorta di abbassamento della funzione critica.

A questo proposito, bisogna riconoscere che queste preoccupazioni, di stampo francofortese, non sono affatto infondate, anzi sono assolutamente condivisibili nella misura in cui nell'attuale situazione di degrado socio-culturale e di confusione ideologica amplificate dal sistema della comunicazione generalizzata nella quale viviamo⁸, il confine tra l'attenzione nei confronti delle espressioni culturali collettive e l'acquiescenza alla logica commerciale e al mercato degli indici di ascolto si è fatto molto sottile, quasi evanescente. In questo contesto, correre dietro all'ultima trovata comparsa sulla scena dei media non può più essere spacciato come *updated* e progressista perché si tratta in realtà solo di una forma di populismo culturale. È così che si finisce per cadere nella trappola dell'apologia della cultura del consumo di massa o per adagiarsi all'esistente in un atteggiamento sostanzialmente collusivo o quanto meno remissivo. A questo proposito già Gramsci⁹ – non a caso annoverato da sempre tra i padri nobili degli studi culturali – benché invitasse a considerare sempre con grande attenzione le espressioni della cultura popolare e i fenomeni culturali di massa, avvertiva però ancor più lucidamente contro i pericoli di degrado culturale, di populismo e di oscurantismo ad essi strettamente connessi. In questo senso la sua lezione oggi deve essere riformulata nello sforzo di cercare un nesso possibile tra le forme culturali e i modi di sentire delle moltitudini, da un lato, e una visione critica della società dall'altro. Anche se bisogna realisticamente ammettere che nell'epoca odierna dell'idiozia di massa trasmessa e propagata dal sistema dei media appare sempre più arduo riuscire a individuare con chiarezza questo nesso e a mantenere la via intermedia indicata da Gramsci. Altrettanto difficile riesce vedere nelle pratiche quotidiane della cultura di massa, nelle esperienze del consumo e nella fruizione dei media delle potenzialità creative¹⁰, dei luoghi di resistenza ai significati dominanti¹¹, o di riappropriazione produttiva di contenuti potenzialmente sovversivi¹². Prevale piuttosto l'impressione che la logica commerciale sia ormai penetrata in tutte le fasi della produzione e della circolazione dei beni culturali, mettendo in serio pericolo la sopravvivenza stessa della cultura, e laddove predomina la mera logica del profitto e il mercato diventa l'unica legge – come ricordava Bourdieu¹³ – la cultura si trova sempre in pericolo. Di qui anche la difficoltà di pensare una lucida politica culturale fintanto che restiamo immersi nell'atmosfera futile e sostanzialmente oscurantista oggi prevalente.

⁸ Cfr. Perniola, M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

⁹ Gramsci, A., *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975.

¹⁰ Carroll, N., *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998.

¹¹ Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, Boston 1989.

¹² De Certeau, M., *L'invention du quotidien*, Union générale d'éditions, Paris 1980; Carmagnola, F., *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

¹³ Bourdieu, P., *Contre-feux 2*, Raisons d'agir, Paris 2001.

Ora, all'obiezione fondamentale contro la tendenza degli studi culturali ad appiattirsi su una mera fattualità opaca, se ne aggiungono solitamente molte altre, come quelle di essere troppo eclettici, privi di rigore scientifico o di rilevanza teoretica, impuri da un punto di vista metodologico, di avvicinare fenomeni troppo diversi e troppo lontani tra di loro, di adoperare una sorta di stile bricolage che consente loro di analizzare qualsiasi oggetto. L'estetica accademica, da parte sua, tende tuttavia a essere troppo rigida metodologicamente, piuttosto chiusa in se stessa, tendenzialmente elitaria e refrattaria al nuovo, impermeabile alla contaminazione e all'incontro con altre discipline, etnocentrica, sempre pronta a giudicare solo i testi canonici, le opere considerate tradizionalmente serie, elevate, profonde, le sole degne di analisi critica e di valutazione.

Si tratta così di rispondere alla provocazione e alla sfida che i cultural studies impongono all'estetica, di sottoporsi alla prova finale di un radicale ripensamento di se stessa e del proprio modo di essere, verificando le proprie ipotesi sul terreno dei saperi positivi e studiando i modi in cui sensi, valori ed esperienze si danno e vengono prodotti nel mondo contemporaneo¹⁴.

Una sfida che induce l'estetica anche a rivedere quali sono oggi i punti nodali più problematici da mettere all'ordine del giorno, quali sono le questioni cruciali da affrontare subito e quelle da mettere in agenda per il prossimo futuro. Sicché da questo confronto pensato su nuove basi, emergono alcune problematiche che un'estetica all'altezza dei nostri tempi oggi non può più permettersi di trascurare. Ne indico di seguito brevemente solo alcune, quelle che mi sembrano più urgenti, senza nessuna pretesa esauritiva, ma che ruotano tutte attorno alla questione, per me centrale, del valore.

Verso una nuova cultura del valore

Intimamente legata alla forma del giudizio di gusto e dell'apprezzamento estetico, la questione fondamentale del valore deve ritornare al centro dell'interrogazione estetica odierna. Si tratta del resto di un tema classico della disciplina estetica fin dalla sua nascita, che però la riflessione degli ultimi decenni, influenzata soprattutto dall'ideologia del postmodernismo e appiattita sempre più sul principio dell'*anything goes*, secondo cui una cosa vale l'altra purché sia *updated* o venga presentata come tale, sembra aver completamente dimenticato.

Legata all'ambito proprio del sentire, anche in seguito all'incontro con gli studi culturali, come abbiamo visto, oggi l'estetica si è talmente allargata che ha finito per occuparsi di tutto, identificandosi con la cultura del tempo libero e dei consumi, con la società dello spettacolo e della comunicazione generalizzata in cui viviamo. Da questo punto di vista l'estetica viene a configurarsi come un discorso sulle forme del sentire presente in cui si tende ad appiattare tutto sull'attualità, sul momento, in cui cade ogni percezione della differenza, tutto viene confuso con tutto e messo sullo stesso piano, ci si rifiuta di valutare, di formulare qualsiasi giudizio critico e si apprezza solo ciò che sembra avere successo qui e ora.

Contro questa tendenza al rifiuto della valutazione e del giudizio, che si è ormai affermata coinvolgendo direttamente anche l'estetica, c'è però un orientamento che sta all'origine dell'estetica stessa e che le attribuisce il compito specifico di formulare un giudizio di valore, di fare una valutazione, di dare un giudizio critico. In questo senso, ancora prima che a Kant¹⁵ e alla sua critica della facoltà del giudizio, il riferimento sto-

¹⁴ Patella, G., *Estetica culturale*, Meltemi, Roma 2005.

¹⁵ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995.

rico principale è alla cultura anglosassone del Settecento, nella quale al posto del termine «estetica», utilizzato com'è noto solo più tardi in ambito filosofico tedesco, si usava esattamente la parola *criticism* per indicare questo tipo di approccio critico-valutativo.

Questo orientamento, che vede in sintesi l'estetica come una teoria del valutare, quindi come una riflessione sul valore, è stato perlopiù trascurato dalla tradizione estetica moderna – che ha preferito concentrarsi ora sul versante di una teoria generale della bellezza ora su quello di una filosofia generale dell'arte – ma ha continuato a camminare in modo sotterraneo nella riflessione filosofica ed è stato ripreso e rilanciato nel Novecento da pochi filosofi audaci. Tra questi occorre, a mio avviso, ricordare George Santayana – che non a caso si richiama proprio a quella tradizione estetica inglese d'impostazione empiristica e psicologica di primo Settecento, in cui viene teorizzato non solo un peculiare «senso» della bellezza, come specifica facoltà in grado di percepire e valutare il bello nella natura e nell'arte, ma anche una stretta connessione tra valori estetici e valori morali – per il quale l'ambito dell'estetica è proprio quello del giudizio di valore e l'estetica dovrebbe pertanto essere principalmente «function of criticism»¹⁶, cioè essenzialmente funzione e «attività critica», connessa con l'ambito «della percezione critica e valutativa»¹⁷.

Il suo lascito più importante per la teoria estetica contemporanea consiste infatti nell'idea dell'estetica come considerazione sul valore, come ricerca sul «significato e le condizioni del valore»¹⁸. Nel suo capolavoro estetico, *The Sense of Beauty*, Santayana considera l'esperienza estetica come qualcosa di più di un semplice giudizio di gusto, essa è una percezione valutativa che implica un compiacimento sensibile che va al di là di un semplice esercizio del pensiero. Percezione, piacere e valutazione sono strettamente connessi. Ogni percezione è valutazione di qualcosa e quindi valore, giacché insieme a Spinoza Santayana crede che «non c'è alcun valore indipendentemente da una qualche sua valutazione, e alcun bene indipendentemente da una qualche sua preferenza [...]». Nella valutazione, nella preferenza stanno la radice e l'essenza di ogni eccellenza»¹⁹. Quello che conta è dunque la partecipazione emozionale di chi afferma il valore, il quale a sua volta non può essere qualcosa di oggettivo e non può mai fare a meno dell'apprezzamento individuale. Questo significa che non c'è valore senza l'espressione di un giudizio, senza l'affermazione di una preferenza, senza un vero e proprio esercizio di valutazione.

Santayana sintetizza il tutto perfettamente in questo modo:

Che tutti gli uomini abbiano la capacità di apprezzare un'opera dell'immaginazione non ha niente a che vedere con il suo valore reale; la prova valida è il grado e il tipo di soddisfazione che può procurare a colui che più l'apprezza. La sinfonia non avrebbe perso niente del suo valore se metà dell'umanità fosse sempre stata sorda, giacché il novanta per cento di essa non riesce nemmeno a percepire la complessità delle sue armonie; ma avrebbe perso molto se Beethoven non fosse esistito²⁰.

È questa la sintesi migliore della teoria del valore di Santayana, secondo la quale il valore estetico non può darsi in astratti termini universalistici o oggettivi, sulla base di una presunta omogeneità quantitativa delle opinioni in materia di gusto, cioè sulla base di una sintesi armonica tra posizioni estetiche diversificate, ma deve piuttosto basarsi sull'intensità del volere, sul discernimento della percezione, sulla realtà peculiare della

¹⁶ Santayana, G., «What is Aesthetics?», *The Philosophical Review*, vol. XIII, n. 3, 1904, pp. 320-327.

¹⁷ Id., *Il Senso della Bellezza* (1896), tr. it. Aesthetica, Palermo 1997, § 1.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, § 2.

²⁰ *Ivi*, § 9.

sensazione e dell'esperienza, sulla capacità di radicare il nostro giudizio nel tessuto empirico dell'esistenza reale e allo stesso tempo sulla possibilità di testimoniare con entusiasmo qualcosa più grande di noi per cui valga la pena vivere. In questo senso Santayana ci invita a rimettere al centro delle nostre esistenze la dimensione dell'apprezzamento sensibile, la dimensione percettiva e valoriale dell'esperienza estetica, la quale è intimamente connessa con l'esperienza della meraviglia, dell'attesa e dell'ammirazione propria del fenomeno della bellezza, con il mondo immaginativo ricco di elaborazioni simboliche complesse proprio delle produzioni artistiche, e più in generale con un universo di valori in grado di superare la dimensione effimera del presente perché meritevoli di essere conservati e trasmessi alle generazioni a venire²¹.

Sotto questo profilo oggi occorre una nuova riflessione sulla dimensione del valore, giacché nell'attuale regime della comunicazione generalizzata assistiamo a un progressivo svuotamento della nozione stessa di valore e a un'idea di valorizzazione fondata su basi completamente distorte che appiattiscono il valore a meri criteri numerici, quantitativi, statistici, oppure in termini universalistici e astratti. Con la sua idea fondamentale secondo la quale non importa a quanti una cosa piaccia, ma quanto piaccia a chi più è in grado di apprezzarla, è stato proprio Santayana l'autore che nella filosofia del Novecento ha richiamato l'attenzione sulla qualità e sull'intensità dell'esperienza valutativa, introducendo nell'estetica contemporanea un criterio ermeneutico di tipo qualitativo e valoriale che, evidenziando il carattere eminentemente emozionale del valore, spazza via ogni forma di riduzionismo brutalmente materialistico o economicistico.

In tempi più recenti, questa riconsiderazione del problema del valore è stata riaffermata su nuove basi dalla riflessione di Pierre Bourdieu²², oggi a mio avviso imprescindibile soprattutto per la lucidità nello studio dei processi che presiedono ai meccanismi di formazione, mantenimento e crescita del valore nel campo intellettuale, evidenti nel suo tentativo di fondare una cosiddetta «scienza delle opere»²³, che abbia come oggetto non soltanto la produzione materiale dell'opera, ma anche la produzione del suo valore, e più in generale per la capacità di ampliare il punto di vista estetico e di farlo interagire in modo proficuo con l'economico, il politico, il simbolico.

Inteso, inoltre, come il risultato di un processo di valutazione, legato a processi di valorizzazione e svalorizzazione, il concetto di valore porta con sé inevitabilmente la problematica relazionale dell'*apprezzamento* e dell'*ammirazione*, dunque la questione dell'interdipendenza e del *riconoscimento* reciproco²⁴; così come dei processi che trasformano l'opera, la produzione creativa, in valore culturale condiviso, dove insieme ai diversi fattori sociali e politici legati alla domanda di apprezzamento vengono in chiaro le connessioni tra aspetti estetici e simbolici. Di qui anche la necessaria attenzione tanto nei confronti della dimensione della singolarità creativa, della novità e della eccezionalità²⁵ – particolarmente evidente nel campo delle arti dove vige un'economia del simbolico che si basa non su dati quantitativi ma su fattori qualitativi – quanto verso le relazioni d'interdipendenza che tengono gli attori sociali e le istituzioni legati in una struttura reticolare di accreditamento incrociato, nella consapevolezza che, oggi sempre più, il riconoscimento reciproco è un requisito fondamentale della vita in società.

²¹ Patella, G., *Belleza, arte y vida*, PUV, Valencia 2010.

²² Bourdieu, P., *La distinction*, Minuit, Paris 1979; Id., *Les règles de l'art*, Seuil, Paris 1992; Id., *Raisons pratiques*, Seuil, Paris 1994.

²³ Id., *Les règles de l'art*, cit.

²⁴ Honneth, A., *Kampf um Anerkennung* (1992), tr. it. *Lotta per il riconoscimento*, il Saggiatore, Milano 2002.

²⁵ Cfr. Heinich, N., *Du peintre a l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris 1993; Id., *L'élite artiste*, Gallimard, Paris 2005.

«Scienze mondane»: estetica ed economia

Parimenti connessa al tema generale del valore è d'altra parte anche la questione – sempre più decisiva per l'estetica – dell'interesse e del disinteresse. Sotto questo aspetto diventa necessario domandarsi non solo in cosa consistano l'interesse e il disinteresse oggi, nell'epoca del dominio del mercato, della logica del guadagno e del profitto generalizzati, ma soprattutto come essi si rapportino oggi con l'estetica, la quale – come noto – a partire dal Settecento nasce come disciplina moderna fondando la propria autonomia precisamente sul distacco del giudizio estetico da ogni forma di interesse, mettendosi così al riparo dalle eventuali tutele della scienza, della morale e della religione, ma anche dell'economia e della politica.

Questa posizione autonoma e distaccata dell'estetica, che forse aveva una propria ragion d'essere ancora fino alla prima metà del secolo scorso, quando si trattava di salvaguardare la sua indipendenza dalla concorrenza delle altre discipline, oggi appare non solo anacronistica, ma assai poco credibile e difendibile²⁶, anche per le ragioni prima ricordate. Di conseguenza diventa essenziale impostare la questione dell'interesse e del disinteresse in modo del tutto dissimile da una logica meramente economicistica e utilitaristica, seguendo la quale si finisce per intendere l'estetica unicamente come una disciplina decorativa e sostanzialmente inutile.

È ora evidente che queste tematiche nel loro insieme sollecitano l'opportunità di un confronto adeguato tra quelle due «scienze mondane», come le definiva Croce²⁷, di estetica ed economia, accomunate dal terreno di mezzo del dominio del sensibile in tutta la sua ampiezza e da una stessa immanente «logica del senso», per dirla con Deleuze²⁸. È necessario tuttavia che questo confronto prenda avvio anzitutto da una concezione allargata di economia, non certo da un'economia ristretta che consideri solo i prodotti materiali e la loro riduzione in termini di utilità, tanto meno da un paradigma economicistico, ma da «un'economia generale», come sosteneva ad esempio Bataille, che abbracci tutti quegli artefatti culturali, quei beni simbolici che sfuggono ai rigidi criteri del profitto e del tornaconto personale mettendo in evidenza proprio i limiti dell'utile, come avviene ad esempio negli scambi simbolici improduttivi, nel *potlatch*, nell'esperienza del dono, nelle cerimonie rituali, nelle pratiche eccessive, dispendiose, considerate in «perdita» e legate a forme di *dépense*²⁹. In altri termini «un'economia dei beni simbolici», come la definiva esattamente Bourdieu³⁰, che contrariamente all'economia del *do ut des* si fonda sul capovolgimento o sulla rimozione dell'economico in senso stretto, sul rifiuto della logica della massimizzazione del profitto economico. Un'economia dello sfumato e dell'indeterminato, si potrebbe dire, che per noi oggi è diventata tanto più impenetrabile, tanto più incomprensibile, quanto più ci siamo allontanati dalle forme dell'economia pre-capitalistica delle società arcaiche.

Se d'altra parte però osserviamo il panorama economico delle nostre odierne società postindustriali, vediamo bene come esso ci appaia sempre più sotto forma di un'economia degli immateriali e dell'immaginario, una *fiction economy* come è stata anche chiamata³¹, in cui l'estetica assume un rilievo finora del tutto impensato. L'orizzonte

²⁶ Cfr. Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990.

²⁷ Croce, B., «Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica», in Id., *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1935.

²⁸ Deleuze, G., *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.

²⁹ Bataille, G., *La part maudite*, Minuit, Paris 1967.

³⁰ Bourdieu, P., *Les règles de l'art*, cit.; Id., *Raisons pratiques*, cit.

³¹ Carmagnola, F., *Il consumo delle immagini*, cit.

estetico si è infatti enormemente ampliato, investendo anche il mondo delle merci, la sfera dei consumi culturali, l'insieme dei beni simbolici. L'estetico attinge quindi anche alla sfera dei valori economici, si colloca nel pieno dei processi economici di valorizzazione – cui oggi non sfugge né la bellezza, né l'arte, né i cosiddetti beni simbolici – e si innesta profondamente nell'universo della vita quotidiana. Non è un caso che al fenomeno della progressiva de-estetizzazione dell'arte corrisponda oggi una esasperata estetizzazione del mondo delle merci.

In questa situazione diventa però ancora più essenziale quell'esercizio critico e demistificante cui oggi anche l'estetica è chiamata, denunciando apertamente gli esiti degradanti, omologanti e populistici, nonché le insidie dispotiche e totalitarie, del sistema della comunicazione, muovendo a una più netta critica delle forme dell'economia tardocapitalistica, soprattutto nella sua attuale veste speculativo-finanziaria, il cosiddetto «finanzcapitalismo»³² o «capitalismo parassitario»³³, dove il mercato con i suoi imperativi sembra essere diventato l'unica bussola e l'ingunzione del profitto immediato un'ineluttabile legge naturale.

Se ora prendiamo sul serio le indicazioni sollevate dall'insieme di queste problematiche e ci facciamo carico fino in fondo delle utili «provocazioni» che giungono anche dall'ambito dei cultural studies, non possiamo non concluderne che l'estetica sembra configurarsi come una teoria dei beni simbolici che sottende una nuova cultura del valore. Una scienza che si occupa quindi non solo di fenomeni estetici ed artistici, ma di valori economico-sociali, di poteri simbolici, *lifestyles*, oggetti del desiderio, insomma di tutte quelle attitudini legate al paradigma del «disinteresse interessato», sotto cui rientra propriamente l'esperienza estetica del valore, in cui vengono a trovarsi non solo le arti, ma tutte quelle attività simbolico-culturali che sfuggono all'economia ristretta del profitto immediato e puntano invece a un'economia allargata dei beni simbolici e comuni in cui il disinteresse trova propriamente riconoscimento e ricompensa.

Come scienza dei beni simbolici essa si misura sul terreno delle pratiche culturali contemporanee, facendo però attenzione che l'abbandono dei vincoli disciplinari troppo stretti e delle categorie interpretative tradizionali non si trasformi in una grande confusione, oppure in uno sterile appiattimento sul dato o, peggio ancora, in una mera esaltazione dell'esistente. Occorre confrontarsi con questi fenomeni sempre in maniera critica, lucida, evitando il doppio errore tanto del diletterismo, della superficialità, da un lato, quanto del compiacimento o dell'apologia, dall'altro, senza mai sottrarsi all'esperienza del conflitto e della differenza.

Dall'insieme di queste riflessioni sul tema del valore ricaviamo in definitiva la convinzione che oggi l'estetica si possa configurare come uno spazio di frontiera in cui ci si batte per la determinazione dei criteri in base ai quali è ancora possibile esprimere una valutazione e quindi come una nuova cultura del valore intesa come uno spazio strategico del giudizio dal quale possiamo valutare su queste nuove basi il nostro odierno vivere comune.

³² Gallino, L., *Finanzcapitalismo*, Einaudi, Torino 2011.

³³ Bauman, Z., *Capitalismo parassitario*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2009.

OGGI LA VODKA: NEOESTETICA DEL PURO SPIRITO

Nicola Perullo

Introduzione

Nel dominio dell'*esteticità diffusa* che caratterizza l'esistenza globalizzata contemporanea, emerge in modo massiccio la sempre maggiore attenzione suscitata dagli argomenti del cibo e della gastronomia. Qualcuno potrebbe ancora chiedersi la legittimità di una trattazione filosofica ed estetologica di quegli strani «oggetti» che sono le pietanze e le bevande, e delle loro relative esperienze; tuttavia, queste resistenze stanno gradualmente venendo meno, e appaiono, oggi, forse più psicologiche che non teoriche e storiche. Infatti, non solo le origini dell'*Aesthetica* non escludevano per nulla, com'è noto, i sensi cosiddetti «minori» dall'ambito del programma d'indagine, ma anche molti autori *prima e dopo* Kant e Hegel non hanno smesso di ricordare l'importanza e la pertinenza del gusto «fisico» (espressione già impropria, giacché non esiste gusto «puramente» fisico: si riconoscono sapori e odori con il cervello, non con i recettori) per un pensiero del sensibile.

L'esibizione dell'orizzonte ricco e multiforme di una nuova estetica, programma al quale Luigi Russo dedica incessanti ricerche ed energie da diversi decenni, si connette dunque storicamente tanto al progetto di Baumgarten quanto alle estetiche più «aperte» e pragmatiche, meno contemplative e più simpatetiche verso le questioni di una sensibilità integralmente intesa, e quindi anche verso le questioni dell'alimentazione e della gastronomia¹. Se negli ultimi dieci anni, di fatto, in Italia si è cercato di promuovere un'area di ricerche e studi che si è chiamata *estetica del cibo* e filosofia del gusto, è anche grazie a questo lavoro di ridefinizione, complessa e complessiva, dell'estetica, prima o dopo la filosofia dell'arte così come è stata comunemente intesa. L'estetica del cibo incontra, infatti, molti pensatori critici o alternativi alle estetiche grandiose – ma che almeno oggi ci appaiono contemplative e gerarchizzanti – di Kant e di Hegel: per ricordare alcuni autori particolarmente importanti per la filosofia del gusto, Hume, Dewey, Wittgenstein, Benjamin e, tra i contemporanei, Shusterman e Böhme².

L'estetica del cibo s'inserisce nell'orizzonte della valorizzazione del quotidiano e delle esperienze ordinarie. Uno dei suoi elementi caratterizzanti più importanti consiste nel mostrare il valore estetico del cibo come alimentazione, come esperienza quotidiana che mette in gioco elementi relazionali e ambientali. L'estetica del cibo non è una *strategia d'innalzamento* nel senso di una nobilitazione del gusto attraverso l'esibizione di esperienze «eccezionali» – per esempio, quelle delle degustazioni di vini pregiati o dei ristoranti gastronomici tanto di moda oggi. Senza negare l'interesse per queste esperienze, si tratta di valutarle in un orizzonte diverso e più ampio, secondo una *strategia di abbassamento* che consiste nel valorizzare il cibo e il gusto portando sul loro stesso piano,

¹ Per gli scopi del presente testo, ricordo soltanto Russo, L. (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000.

² Si veda per una rassegna il recente Di Stefano, E., *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2012.

senza distinzioni assiologiche, altri oggetti – per esempio e tipicamente le opere d'arte – e le relative esperienze³.

Dedicherò questo scritto all'approfondimento di alcuni aspetti della prospettiva appena ricordata attraverso un caso di studio che parrà piuttosto eccentrico: quello della vodka. Certo, la vodka è stata spesso presa ad esempio nelle analisi semiotiche, perché è un oggetto florido: i suoi livelli di significazione sono molteplici ed espliciti, ed è un prodotto molto pubblicizzato. La prospettiva che propongo è però diversa, e si colloca nella scia di un'estetica del gusto che s'intende innanzitutto quale riflessione sulle diverse modalità percettive con cui s'impattano gli alimenti. L'esperienza gustativa può distinguersi secondo tre diversi modi di percezione: il piacere, il sapere e l'indifferenza. In altri termini, il gusto del cibo può significare piacere, può significare conoscenza, e può anche significare indifferenza – ovvero un atteggiamento indifferenziato in cui si mangia senza propriamente gustare, oppure si gusta molto distrattamente, senza «fare caso». Nella prospettiva pragmatica di un'estetica della vita ordinaria quale quella da me perseguita, quest'ultimo atteggiamento è anzi il più frequente. Intanto perché molti non fanno quasi mai caso a quello che mangiano, ma anche perché tutti, in base alle circostanze e alle esperienze diverse che ritmano l'assunzione di cibo, regolarmente ci dimentichiamo di gustare quello che mangiamo, o sospendiamo il gusto grazie a filtri di salienza che indirizzano la nostra attenzione altrove. Anche un gastronomo appassionato, o un attento assaggiatore, può essere indifferente al gusto del cibo. Il Narratore lo racconta quando, nella prima parte di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, ricordando i pomeriggi in cui andava a casa degli Swann per merenda, così scrive:

[Gilberte] mi chiedeva persino a che ora pranzavano i miei genitori, come se potessi ancora saperlo, come se attraverso il turbamento che mi dominava potessero persistere le sensazioni dell'inappetenza o della fame, la nozione del pranzo o l'immagine della famiglia, nella mia memoria vuota e nel mio stomaco paralizzato. Sfortunatamente, era una paralisi affatto momentanea. I dolci che prendevo senza accorgermene, sarebbe venuto il momento in cui avrei dovuto digerirli. Era lontano, però. Nel frattempo, Gilberte mi faceva «il mio tè». Ne bevevo indefinitamente, benché una sola tazza mi impedisse di dormire per ventiquattro ore. Mia madre, così, soleva dire: «è seccante, questo ragazzo non può andare dagli Swann senza tornare a casa malato». Ma lo sapevo, almeno, quando ero dagli Swann, che quello che bevevo era tè? L'avessi anche saputo, l'avrei bevuto lo stesso, giacché, ammesso che per un istante avessi riacquisito il discernimento del presente, non avrei per questo recuperato la memoria del passato e la previsione del futuro⁴.

Questa esperienza d'indifferenza gustativa legata al tè è l'anello di congiunzione che mi porta a parlare della vodka.

Perché la vodka

La vodka è un distillato di cereali fermentati (il migliore è considerato la segale, ma si utilizzano o si sono utilizzati anche frumento, patate e barbabietole), lievito e malto. A questi ingredienti di base possono essere aggiunti altri componenti aromatici come le

³ Mi permetto di rimandare ai miei seguenti lavori: *Per un'estetica del cibo*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006; *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, ETS, Pisa 2008; *Il gusto come esperienza. Saggio di filosofia e estetica del cibo*, Slow Food Editore, Bra 2012.

⁴ Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, traduzione di G. Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 96, corsivi miei.

erbe di bosco (anice, timo), germogli di alberi (betulla, abete), foglie di piante da frutto e spezie, e anche zuccheri e melasse. Dopo la distillazione si aggiunge l'acqua depurata, che costituisce uno degli elementi più importanti del processo produttivo, centrale per la qualità del risultato finale. La storia della vodka è legata strettamente a quella della Russia e dell'Unione Sovietica. Il processo di distillazione della vodka ha avuto origine, infatti – molto probabilmente – in Russia, nel XV secolo, all'interno dei monasteri. E già nel 1478 i documenti attestano il monopolio statale sulla produzione e la vendita del distillato di cereali. La vodka, nella sua formulazione di base, è un prodotto semplice, molto diverso da quello che si ottiene dalla distillazione della frutta. E mentre i distillati di frutta, in particolar modo i prodotti ottenuti dal mosto d'uva, danno origine a composti contenenti fruttosio e caratterizzati da un grande livello di purezza, la vodka richiede un ulteriore lavoro di nobilitazione per la sua trasformazione finale.

Il termine *vodka* è il diminutivo della parola russa *vodà*, che significa «acqua». Il lemma però non è presente all'interno dei documenti ufficiali fino alla metà del Settecento, e soltanto nei dizionari pubblicati tra la fine dell'Ottocento e inizio Novecento s'incontra nel suo significato di superalcolico⁵. Nei dizionari regionali di quel periodo, legati al gergo dialettale, la parola *vodka* compare solo nella sua antica accezione di «acqua». Anche se non è accertato esattamente quando la parola sia stata associata a una bevanda alcolica – com'è avvenuto per altri prodotti, inizialmente fu considerata un medicinale, e nel Medioevo questo distillato era principalmente utilizzato per scopi terapeutici oltre che per la produzione di polvere da sparo – tuttavia il suo consumo voluttuario si può far risalire al Cinquecento. In ogni caso, il rapporto anche lessicale con l'acqua non è esclusivo della vodka: diverse bevande mantenevano allora lo stesso nome sia nella versione alcolica sia in quella analcolica, anche per via della diffusa pratica della diluizione. L'acqua, che nel Medioevo era comunque considerata, per questioni di potabilità, una bevanda specifica e non un liquido corrente, era perciò molto legata al mondo degli alcolici. Tuttavia, nel caso della vodka, l'acqua ha una funzione primaria, così com'è per il tè prima ricordato con il passo di Proust: il passaggio dal mite tè all'infuocato distillato, che avevo motivato ma non (ancora) spiegato con l'esperienza d'indifferenza gustativa, si arricchisce ora di un altro elemento, l'acqua. L'acqua e l'indifferenza sono peraltro legate: nessuna bevanda suscita un'esperienza più indifferenziata dell'acqua. Non sto dicendo che l'acqua non ha gusto; esistono acque molto diverse, e una percezione attenta consente certamente di rilevare qualità gustative differenti. Rilevo solo che, fenomenologicamente, innanzitutto e per lo più, l'acqua si beve distrattamente, senza fare caso al suo gusto; solo in circostanze particolari avviene il contrario (per esempio, se stiamo confrontando, per un qualche scopo, diversi tipi di acqua). E non per caso: l'acqua rimanda a un dominio neutro, se non neutrale, di sapori e di odori. Ma torniamo alla vodka.

Dalle origini della distillazione, che portarono quasi subito al monopolio di Mosca – segno che il consumo aveva raggiunto un livello tale da dover essere controllato – ma anche all'inevitabile mercato illegale, fino alla sua diffusione presso fasce più ampie della popolazione e all'abbassamento della sua qualità ai tempi più recenti, la vodka ha accompagnato le varie fasi dell'evoluzione del suo paese e i rapporti economici, sociali e culturali con l'Europa. La sua popolarità fuori dalla Russia comunque era già alta nel Settecento, ed era conosciuta, tra gli altri, da Voltaire, Linneo e Kant⁶. La notorietà crebbe nel XIX secolo, ma qui cominciarono anche i problemi: diffusasi la produzione

⁵ Pochlëbkin, V.V., *Storia della Vodka*, Slow Food Editore, Bra 1995, pp. 156-158.

⁶ Ivi, p. 172.

su scala industriale in tutta Europa, ne risultò un distillato spesso assai più scadente e a prezzi sempre più bassi, così il mercato divenne presto saturo. In Russia, tra il 1894 e il 1902 fu istituito nuovamente il monopolio con gli obiettivi di abolire la produzione privata, far salire lo standard qualitativo e diffonderne la cultura del consumo per combattere l'alcolismo. Dal 1917 al 1924, il governo sovietico ne proibì completamente la produzione, ma il problema dell'alcolismo rimase e con i decenni si accentuò fino a quando, con il governo di Andropov, misure molto severe furono nuovamente adottate (una supertassa per l'alcol e la riconversione degli stabilimenti per produzioni non alcoliche). Il risultato fu fallimentare. Nel 1986 lo Stato fu costretto a incoraggiare una lenta ripresa della produzione. Nel frattempo, però, al declino della vodka russa era subentrata una fase di fioritura e sviluppo del distillato in altri paesi: Polonia, Svezia, Danimarca, Stati Uniti, che sono così diventati leader mondiali con i marchi più famosi (Absolut, Smirnoff, Beluga, Grey Goose). Dagli anni Novanta del secolo scorso, la vodka è diventata di gran moda nel mondo dei consumi di lusso occidentali. Gli ultimi dati di mercato la indicano tuttora come l'alcolico con i più alti e rapidi margini di crescita, e questo vale soprattutto per una categoria di vodka, le *super-premium*, che si caratterizza per un'estrema cura dell'involucro e fascia di prezzo alta. Un vero e proprio prodotto-immagine. Perché questa grande popolarità? Due possono essere le ragioni, che ci riportano al presupposto da cui siamo partiti (l'esperienza dell'indifferenza gustativa e l'acqua): è una bevanda molto versatile, che può essere la base per la creazione di cocktail; ed è una bevanda facile da bere, non impegnativa, da consumare preferibilmente in compagnia. La vodka è un bere disimpegnato, che non postula la conoscenza delle grammatiche gustative proprie di altri alcolici simbolo, come il vino, lo champagne, il whisky, il cognac...

La vodka, specialmente nella versione «lusso» delle *super-premium*, è la perfetta applicazione a *impegno gustativo zero* del concetto vebleniano di «conspicuous consumption», *consumo vistoso* o *consumo cospicuo*, nonché delle sue varie riprese contemporanee – da Bourdieu a Baudrillard. Infatti, non c'è bisogno di fingere di essere esperti, di fare finta di riconoscere *il più costoso come il più buono*, secondo quanto invece avviene con i vini, gli champagne, i whisky, che siano effettivamente di qualità o solo «à la page». La vodka è un prodotto allo stesso tempo per tutti e per pochi: essa postula un'esibizione di potere puramente socio-monetaria, ed è per questo che ha sostituito, in molti locali notturni, i più blasonati alcolici summenzionati. Negli ultimi anni le aziende di produzione europee e statunitensi hanno dunque iniziato a puntare molto sugli aspetti comunicativi legati allo stile di vita associato al consumo di questo prodotto. Originariamente destinata alla nobiltà, è divenuta successivamente bevanda del popolo e poi, attraverso nuove strategie di produzione e di comunicazione, di nuovo un oggetto di lusso, prodotto e consumato da star del cinema, stilisti, cantanti: una bottiglia delle linee *super-premium* può arrivare a costare anche migliaia di euro. In questo quadro, l'immagine nella vodka assume un ruolo decisivo. I produttori sono molto attenti nell'elaborazione del design e del packaging che deve trasmettere un'idea di qualità che non è legata, come si è detto, al gusto come *valore sensoriale*, questo restando per lo più indifferente, quanto all'esclusività dello stile di vita proposto, e legato spesso allo stupore e allo shock che l'involucro presenta⁷. Il gusto della vodka è davvero così tutto spostato sulla percezione visiva e sugli elementi extra-sensoriali. Naturalmente, da una prospettiva estetologica tutto questo potrebbe essere discusso e analizzato anche in termini di simulacri, di *kitsch*, di anestizzazione del sentire. In effetti, il tema del *freddo* come anestetico (dell'alcol, certo, ma an-

⁷ Si veda Holmes, L., «Taste or Style? How Packaging Sets Vodka Brands Apart», in www.bevNetwork.com.

che del resto) è fondamentale nella percezione della vodka. In questa sede, mi sono limitato a evidenziare il nesso voluto e intenzionale tra un'esperienza d'indifferenza gustativa e l'estrema valorizzazione di un prodotto, al fine di mettere in luce che un'estetica del gusto e una filosofia del cibo non hanno necessariamente a che vedere con la percezione gustativa in senso stretto, ma con processi più ampi e complessi. Attenzione: non sto sostenendo che la vodka non ha gusto, o che tutte le vodke siano uguali sotto il profilo sensoriale! Come avevo anticipato portando ad esempio l'acqua, il punto che mi pare interessante è che la percezione media della vodka – anche di quella di altissimo costo e, magari, anche di alta qualità – si è focalizzata, per l'intenzione esplicita delle case produttrici, su questo processo: una «percezione distratta», potremmo dire con Benjamin, a tutto favore di un'esibizione di status. Ed è questa facilità di utilizzo che, a mio giudizio, ne motiva il successo tra le fasce economicamente alte dei giovani occidentali (e la vodka potrebbe esemplificare bene, allora, anche la relazione ormai quasi inversa tra status economico e status culturale che vige nell'Occidente contemporaneo). La vodka esibisce un regime di gusto puramente immateriale: un gusto come «puro spirito», potremmo dire giocando sulla dicitura «pure spirit» che compare su molte etichette. A questo si aggiunga infine che essa, a differenza del vino e ancora di più della birra, è una sostanza psicotropa dall'effetto velocissimo, quasi immediato: anche la *velocità* dell'inebriamento contribuisce certamente al suo successo, all'interno del quadro fin qui delineato.

Vediamo di sostanziare il ragionamento fin qui proposto con alcuni efficaci esempi di vodke super-premium estremamente legate alla forma, ai materiali e al packaging innovativo e persino scioccante, tanto da identificarsi e puntare su di essi per attirare l'attenzione e suscitare valori emozionali⁸.

La vodka, prodotto/involucro

Gli elementi cruciali del design della bottiglia riguardano i colori, le forme, le etichette, le parole scelte e i materiali utilizzati. In generale, le bottiglie di vodka hanno un elemento in comune: l'altezza della bottiglia. Si tratta di un aspetto importante: se si vuole evitare di sparire nelle file posteriori dei banconi del bar occorre *svettare*. Le misure degli scaffali dei locali sono spesso modificate per ospitare le bottiglie più alte come la Grey Goose e la Absolut. L'altezza è legata a un altro elemento estetico caratteristico: il collo allungato, indicatore di lusso e di eleganza, in analogia alle caratteristiche tipiche della bellezza femminile. Naturalmente, vi sono eccezioni (le vedremo subito) ma la relazione normalmente istituita è tra la seguente serie semantica: *altezza/eleganza/purezza*.

Gli esempi prescelti non hanno ovviamente alcuna pretesa di completezza: l'estetica della vodka è molto più ampia. Essi tuttavia esprimono in modo paradigmatico la questione sollevata da questo testo e non mi sembrano essere stati presi in considerazione prima d'ora. Naturalmente, il discorso potrebbe valere anche per vodke più note e già analizzate come la Absolut: l'attenzione tutta focalizzata sul contenitore, la bottiglia, anziché sul contenuto ha infatti valore sistemico e segna lo specifico linguaggio estetico e semiotico di questa bevanda⁹.

⁸ Lorusso, S., *L'imballaggio alimentare. Materiali, tecnologie e problematiche ambientali*, Milano, Franco Angeli 1992, p. 15.

⁹ Il materiale è stato raccolto consultando principalmente i siti e i materiali promozionali delle aziende di vodka citate, ma anche attraverso conversazioni con esperti e operatori del settore.

Crystal Head Vodka - Canada

Il primo esempio è una vodka «ultra-premium» canadese nata nel 2009 e prodotta a St. John nell'isola di Newfoundland. Il creatore è l'attore Dan Aykroyd. La potenza dell'immagine è evidente e immediata: un teschio umano, scarno, essenziale per il più puro degli «spirits». La vodka sgorga dalla parte parietale del cranio, attraverso un collo della bottiglia cortissimo, da un tappo di legno rudimentale, primitivo. Una bottiglia che si discosta completamente dai canoni di design e packaging descritti prima. Non presenta etichetta, né alcun genere d'indicazione in merito alle sue proprietà qualitative. L'immagine del teschio potrebbe far nascere l'associazione al pericolo, una vicinanza con la parte malvagia del sé, o un elisir mortifero. Questo rimando ha un significato storico: una delle leggende popolari russe vuole che la preparazione della vodka sia stata insegnata dal diavolo a un *mugik* (un contadino), e quindi sia stata considerata dalla Chiesa come una «pozione diabolica».

La nascita di questa bottiglia è associata però a un altro fatto, legato all'esoterismo ottocentesco europeo: la famosa leggenda dei tredici teschi di cristallo¹⁰. Secondo questa storia il ritrovamento dei tredici teschi corrisponderà a un nuovo ciclo per il genere umano e il possessore dei teschi ne sarà la guida spirituale. Nella tradizione mesoamericana, a cui la leggenda rimanda la fabbricazione dei teschi (in realtà prodotti nell'Ottocento), il teschio infatti non simboleggia la morte ma la vita. Il cristallo, considerato un elemento magico per la sua purezza e la sua influenza spirituale, fa da collante tra il packaging della Crystal Head e la vodka come puro spirito. La qualità del prodotto pare essere altrettanto curata del packaging (acqua proveniente dalle sorgenti più pure di Terranova, e una quadrupla distillazione che è effettuata con i cristalli della stessa tipologia dei teschi, nessun tipo di sostanze aggiunte), tuttavia è lampante che ciò che intende colpire per il consumo è il design dell'involucro. Creatore della bottiglia è l'artista americano John Alexander; la sua realizzazione è stata assegnata a un'azienda italiana che realizza bottiglie di vetro pregiate, la Bruni Glass.

Frozen Ghost Vodka - Canada

Anche il design di questa vodka, anch'essa nata in Canada nel 2010, è sorprendente e inquietante. Una misteriosa sagoma di un uomo sembra essere rimasta intrappolata dietro l'involucro di vetro smerigliato. Sembra che l'uomo stia lottando per riuscire a rompere il vetro e uscire. La bottiglia trasmette di primo impatto una sensazione di freddo, e si viene attirati dal gioco di ombre della bottiglia: un prodotto legato al ghiaccio che incute paura. Il design della bottiglia è liberamente ispirato alla fiaba *Lo spirito nella bottiglia* dei fratelli Grimm. Nella rivisitazione del racconto, lo spirito che si trova all'interno della bottiglia è il fantasma di Tobia, un contadino geloso, che ha cercato di rubare l'acqua dalle meravigliose caratteristiche utilizzata per produrre vodka per uso personale. La casa produttrice ci dice poi che l'acqua utilizzata per produrre questa vodka è la stessa che Tobia ha cercato di rubare e che proviene dallo stagno maledetto in cui è stato ritrovato il corpo del contadino.

Anche questa bottiglia gioca sul doppio senso di puro spirito: nella sua accezione di alcolico e in quella di presenza sovrannaturale. In questo design la purezza e lo spirito vengono poi esplicitamente connessi al freddo, già con il nome stesso della vodka. È ancora da notare che l'inquietudine suscitata dal fantasma sopravviene solo guardando la bottiglia di fronte: di lato o da dietro, il fantasma non c'è. Si potrebbe anche istituire,

¹⁰ Cfr. su questo tema Scarpelli, G., *Il cranio di cristallo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993; e anche Morton, C., Thomas, C.L., *Il mistero dei teschi di cristallo*, Sonzogno, Milano 1999.

qui come nell'esempio precedente e nel successivo, una connessione tra la paura e l'inquietudine – leitmotiv di questi messaggi – e la già rilevata *velocità* di alterazione dello stato di coscienza che la vodka permette. Come nell'esempio precedente, inoltre, anche in questo caso non vi sono etichette sovrapposte al vetro. Oltre al nome, c'è solo una frase più in basso, che recita «The supernatural super-premium»: una vodka super-premium dalle caratteristiche soprannaturali – la leggenda del fantasma e le caratteristiche dell'acqua utilizzata. Il lancio di questo prodotto è stato accompagnato da un trailer cinematografico in versione di film horror. Come per la Crystal Head, la realizzazione della bottiglia è stata affidata alla Bruni Glass.

Kabbalah Vodka - Russia

Ecco finalmente una vodka «super-premium» russa, ideata dallo studio di design EZ Protocols. Questa vodka è ancora più scioccante delle precedenti: si tratta di un bambino, realizzato a mano in vetro fortificato, imprigionato nella bottiglia. Il design prevede tre versioni in colori pastello, che richiamano il mondo infantile: azzurro, rosa, e verde. La vodka si chiama *Kabbalah vodka*, ma ha un sottotitolo davvero inquietante: *With Christian Infants*. La Cabala – l'atto di ricevere, la tradizione – appare un concetto piuttosto elevato da applicare a una vodka ma tant'è; l'immagine del bambino imprigionato si spiega invece con riferimento al sottotitolo. Ci si rifà qui alla assai controversa questione sugli omicidi rituali perpetrati dalle comunità ebraiche nei confronti dei bambini cristiani durante la Pasqua per utilizzarne il sangue¹¹. Inoltre, vi sono altri riferimenti cabalistici: ogni bottiglia è serigrafata con un diverso nome riferito al bambino – Tiferet, Malkuth, Keter... – che rappresenta una delle dieci modalità delle Sephirot. Ancora una volta, una vodka legata a significati esoterici, in questo caso riferibili alle modalità di conoscenza, alla nascita, al ciclo vitale e alla purezza.

Naturalmente, questa bottiglia è stata al centro di controversie: l'associazione dell'alcol ai bambini, e particolarmente in questa specifica declinazione, è davvero molto azardata. Di certo, la bottiglia ha fatto parlare di sé, quindi probabilmente l'obiettivo comunicativo è stato raggiunto.

Supperclub Vodka – Olanda

Come si è ricordato, prima di essere una bevanda, nel Medioevo la vodka era utilizzata come medicinale. Questo concetto è stato ripreso dal packaging della vodka olandese *Supperclub*, creato dal designer olandese Diddo per la società *Supper Club*. Questo brand è il nome di un famoso club notturno di Amsterdam, noto per le sue serate con esibizioni e performance fuori dall'ordinario. È un locale di lusso, focalizzato sulla creatività e sulle esperienze sensoriali cui vengono sottoposti i clienti durante le serate.

La vodka si presenta come bottiglia sigillata che pare contenere un farmaco. Il design è semplice e minimale, e in questo caso si pare puntare attraverso il packaging sul contenuto, sull'interno, la vodka. Eppure anche in questo caso la scelta estetica extragustativa è essenziale: il bianco e il nero, il bene e il male, la vita e la morte, la virtù e il vizio. Qui emerge soprattutto l'importanza del colore, con riferimento agli stati d'animo e alle associazioni che s'intendono trasmettere. La semplicità del bianco e del nero, ancora, rimanda all'idea di purezza spirituale nel duplice significato.

¹¹ Su questo tema, nel 2007 è uscito il libro dello storico Toaff *Pasque di sangue*, Il Mulino, Bologna, poi subito ritirato dall'autore per le feroci polemiche suscitate in seno alla comunità ebraica.

U'Luvka Vodka – Polonia

U'Luvka è una vodka «super premium» polacca con un packaging molto elegante, pulito, più tradizionale e meno urlato degli altri esempi fin qui considerati. I riferimenti alla marca sono minimi e l'identificazione si affida alla silhouette inconfondibile della bottiglia. La bottiglia rimanda alla figura femminile, a un'idea di bellezza semplice che non richiede altro tipo di ornamento. Peraltro, in questo caso il design unisce forma e funzione, perché il collo ripiegato della bottiglia sembra sia stato studiato apposta per rendere più facile la sua presa. I motivi presenti sono ispirati da alcune versioni dei simboli alchemici: l'anima, lo spirito – ancora una volta! – l'uomo e la donna. Un'unione che porta all'equilibrio finale, quello della vodka U'Luvka.

La vodka, bevanda superalcolica che ha attraversato la storia dell'Oriente e dell'Occidente degli ultimi cinque secoli, esprime bene molte delle ambivalenze della percezione gustativa nell'età neoestetica. È una bevanda «forte», percepita per lo più in maniera immediata, secondo la modalità dell'indifferenza gustativa, per via del suo gusto «semplice» e neutro, avvicinandosi così, paradossalmente, all'esperienza leggera e liscia dell'acqua. I suoi elementi qualitativi sensoriali gusto-olfattivi sono così messi in secondo piano a favore di quelli visivi ed extra-sensoriali. Questa indifferenza al gusto trova il suo pendant nell'indifferenza geografica e, naturalmente, nell'assoluta globalizzazione del prodotto. L'immaginario della vodka – come si può notare anche dalla grande massa di pubblicità che la concerne – è, infatti, tipicamente un immaginario da *non-luogo* (o *superluogo*), disconnesso da ogni rimando ai territori di produzione e di elaborazione (a differenza, per esempio, del vino) e, casomai, legato ai simboli di certi stili di vita. Insomma, per concludere: mi pare che la vodka sia uno dei tanti, piccoli casi in cui gli strumenti dell'estetica, in particolare grazie alle aperture di quell'ampia costellazione che Russo ha proposto di chiamare efficacemente «neoestetica», si rivelano utili a guardare la cultura contemporanea da una prospettiva vivace e originale. Voglio ricordare infine che l'estetica del cibo, un'area che sta riscuotendo un crescente interesse con nuove ricerche in campo nazionale e internazionale, è stata battezzata nel 2006 nella collana Preprint di Aesthetica edizioni grazie all'incoraggiamento decisivo di Luigi Russo.

RITRATTO E MEMORIA. ABOZZO DI UNA TIPOLOGIA

Giovanna Pinna

Ritratto, individualità, persona, identità

Circa il sessanta per cento di tutte le domande che giungono dall'esterno alle raccolte di stampe riguardano i ritratti. Il signor Schmitt vuole sapere se può avere indicazioni sul ritratto di un suo avo, un generale del Settecento. L'attore Meyer vorrebbe vedere Savonarola per preparare la sua maschera. Lo scrittore Kunze scrive un libro su Wieland e vuole inserire dei ritratti. [...] E infine c'è la schiera di coloro che vogliono semplicemente vedere che aspetto aveva una persona di cui hanno sentito parlare o su cui hanno letto qualcosa¹.

La semplice curiosità per l'identità della persona, così rilevata dal curatore del catalogo dei ritratti presenti nelle maggiori collezioni tedesche di grafica, è indice di un elemento essenziale della costituzione estetica del ritratto, che in generale contiene «un rapporto con il rappresentato che non è puramente casuale, ma che è oggetto di un'intenzione esplicita e caratterizza la rappresentazione come ritratto»². Il ritratto – inteso non come genere artistico determinato, bensì come un tipo di rappresentazione figurativa, come tale presente nella nostra cultura sin dall'epoca classica – ha infatti primariamente a che fare con il soggetto rappresentato e in specifico con la sua identità personale. In generale distinguiamo immediatamente un ritratto da una qualsiasi raffigurazione della figura e soprattutto del volto umano perché l'immagine si concentra e si organizza intorno a una somiglianza con un individuo determinato. Tale nesso di somiglianza resta percepibile anche quando il modello è perfettamente sconosciuto a chi guarda: in altre parole, si riconosce la presenza di un'identità individuale anche quando non si sa a chi appartenga. Tale capacità evocativa del ritratto è ciò che lo pone, in diversi modi e a diversi livelli di analisi, in una relazione originaria e imprescindibile con la memoria. La ramemorazione della persona assente sembra essere la prima e più immediata funzione del ritratto, che si configura in tal senso come immagine sostitutiva del soggetto. L'associazione della forma ritrattistica con l'ambito concettuale dell'individualità e dell'identità della persona è piuttosto intuitiva, ma necessita di qualche precisazione. Innanzitutto, il nesso ritratto-identità non riguarda soltanto l'intenzione rappresentativa, ma anche la sua funzione comunicativa e il suo uso sociale. In altre parole, non è solo l'identità personale del rappresentato a essere in questione, ma anche quella dei destinatari, ed è proprio in relazione a questo che si articolano le diverse forme di trasmissione della memoria attraverso il ritratto. Assumo infatti che l'identità non sia un dato primario ma una costruzione che include la sfera dell'intersoggettività. Anche i concetti di individualità e di persona entrano in gioco in modi diversi a seconda della prospettiva da cui si considera la rappresentazione ritrattistica e a seconda del suo contesto storico. Il concetto di persona

¹ Singer, H.W., *Allgemeiner Bildniskatalog*, Hiersemann, Leipzig 1930, vol. 1, p. 8.

² Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1986, p. 149; tr. it. Bompiani, Milano 1983, pp. 180 sg.

come entità unitaria, autocosciente, autonoma, così come si è costituito da Locke in poi, è certamente alla base dell'intenzione rappresentativa del ritratto moderno, ma non è sufficiente a spiegare tutti i tipi di rappresentazione ritrattistica, né tantomeno la loro funzione comunicativa. Quest'accezione della personalità, che unisce la dimensione cognitiva (la percezione dell'unità del sé e la memoria dei propri atti) e quella etico-giuridica, dev'essere integrata con alcuni elementi della tradizione classica, in primo luogo con l'idea della maschera. La persona non è infatti soltanto oggetto del ritrarre, ma ha, o può avere, un ruolo attivo nel trasmettere una certa immagine di sé, ponendosi attivamente in scena secondo un ruolo prescelto. Le altre determinazioni della persona esposte da Cicerone nel *De officiis* (istanza razionale, caratterizzazione individuale, situazione storica, imputabilità dell'agire) rimandano al soggetto in termini relazionali. Le diverse forme di memorialità del ritratto si connettono di volta in volta a uno o più determinazioni della persona. Anche il concetto di memoria, infatti, non è univoco, ed entra nella costituzione della rappresentazione ritrattistica nelle sue diverse accezioni, vale a dire come memoria individuale, memoria familiare, memoria collettiva, memoria storica, memoria culturale. Nelle pagine che seguono cercherò di individuare, senza alcuna pretesa di esaustività, alcuni tipi di relazione tra forma ritrattistica e trasmissione della memoria.

Dalla sfera privata alla sfera pubblica. Il ritratto degli avi

Il senso forse prevalente nelle culture antiche e in quelle extraeuropee del rapporto tra ritratto e memoria è la conservazione della traccia della persona oltre la morte. Il ritratto fa parte del corredo funerario o della decorazione delle tombe nell'antico Egitto, in Cina, nelle civiltà oceaniche. I romani usavano il calco del volto del defunto per conservarne i tratti, oppure ornavano tombe e sarcofaghi con busti o bassorilievi che ne ricordavano le fattezze. La ricerca della somiglianza, che distingue il ritratto dalla generica immagine commemorativa, fa parte dei presupposti religiosi di questo tipo di rappresentazione: la necessità che il morto abbia un corpo virtuale in cui prolungare la vita nell'aldilà, oppure l'inserimento dell'individuo in una linea di ascendenza familiare che viene sacralizzata come gruppo delle divinità protettrici della casa (i *Manes* dei romani, ad esempio)³. La memoria entra qui in gioco in un senso duplice. Da un lato l'immagine tiene vivo il ricordo dello scomparso e fa così parte del processo di elaborazione individuale del lutto; dall'altro serve a costituire e a consolidare l'identità collettiva del gruppo familiare.

Non è questa la sede per passare in rassegna le forme in cui le immagini fungono da tramite mnemonico tra assenza e presenza, tra vita e morte nelle culture antiche. Vale però la pena di menzionare un caso eclatante di uso memoriale del ritratto in un contesto che incrocia la cultura ellenistica, quella romana e quella dell'antico Egitto: i cosiddetti ritratti di al Fayum. Si tratta, come è noto, di un'ampia serie di ritratti funerari provenienti dall'Egitto greco-romano e dipinti sui contenitori delle mummie. Ciò che li caratterizza e che conferisce loro un tono che a noi appare quasi come moderno è la precisione della resa naturalistica dei volti, che va probabilmente fatta risalire alla persistenza della tradizione naturalistica della pittura greca, attestata soprattutto dalle fonti scritte. Quel che però ci interessa in questo contesto non è la valutazione storico-artistica di queste opere, bensì il loro significato estetico in rapporto alla loro funzione memoriale. Ora, la maggior parte di questi ritratti, e sicuramente quelli artisticamente più riusciti, sembrano essere stati dipinti in vita, non sono cioè maschere mortuarie stilizzate o idea-

³ Questa funzione del ritratto è ampiamente documentata in Reinle, A., *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Artemis, Zürich 1984.

lizzate, ma rappresentazioni di un individuo che si è posto di fronte a un artista con l'intento di lasciare una traccia di sé, un ricordo delle proprie sembianze. L'immagine mira a rendere attraverso l'imitazione delle particolarità fisiognomiche il senso del vivente. Inoltre, è significativo il fatto che questa traccia dell'identità si sovrapponga a un'altra, radicata nella cultura egizia, la memoria del corpo rappresentata dalla mummia contenuta nel sarcofago. Nelle pratiche sepolcrali egizie, su cui si innesta la sensibilità figurativa ellenistico-romana, era infatti del tutto secondaria la memoria della persona, che sola può giustificare l'uso del ritratto⁴.

In epoca moderna il ritratto ha perso evidentemente il suo carattere esplicitamente culturale, ma permane come elemento costitutivo della memoria e conseguentemente dell'identità sociale della famiglia. Procedo anche qui per indicazioni sommarie, data la pervasività del genere ritrattistico dal Rinascimento all'Ottocento, soprattutto in pittura. Possiamo distinguere innanzitutto fra il ritratto dinastico e il ritratto di famiglia borghese come due differenti modalità di elaborazione della memoria: il primo è infatti orientato alla formazione di uno spessore memoriale che attesta la continuità del *genos*, su cui si basa la trasmissione del potere, mentre il secondo rimane nell'ambito di una *pietas* memoriale privata. Per quel che riguarda il ritratto dinastico Hans Belting, che parla di un «corpo genealogico della nobiltà» ha messo in rilievo l'affinità tra ritratto e stemma araldico, che in alcune opere rinascimentali sono dipinti addirittura sulla fronte e sul retro della stessa tavola: in entrambi casi si tratta di «sostituti del corpo», che ricordano non solo l'individuo, ma il potere che esso incarna, e ne costituiscono, per così dire, un'estensione spaziale e temporale⁵.

Le gallerie dei ritratti degli antenati, presenti nella maggior parte delle dimore nobiliari, rappresentano in tal senso il punto di intersezione tra la memoria familiare come parte della sfera privata degli individui e la sua funzione pubblica di attestazione della continuità dello status. Considerate sotto questo aspetto, che è volutamente sottolineato da una specifica impostazione della rappresentazione, dove il rappresentato compare con tutti i segni e i simboli che ne dimostrano la posizione nella società, le gallerie di ritratti rappresentano un mezzo eminente di trasmissione della memoria storica.

Si può citare al proposito un esempio letterario che definirei di *ekfrasis* sociologica. Nelle *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, vasta opera in cinque volumi uscita tra il 1862 e il 1889, lo scrittore realista Theodor Fontane descrive ambiente, paesaggi, persone, costumi della marca di Brandeburgo⁶. Colpisce in quest'opera la frequenza con cui l'autore, che dell'ambiente umano e naturale attraversato mira a rendere lo spessore storico, menziona o addirittura esamina in dettaglio i ritratti e le gallerie di ritratti che si trovano nelle case patrizie. In quei volti e nelle sequenze di immagini gelosamente conservate dalla nobiltà terriera appare inscritta la memoria storica e culturale di quella parte di Germania. Il ritratto svolge così il ruolo di documento di una microstoria *ante litteram*, di traccia di un passato che si proietta sulla condizione spirituale del presente.

Memoria ed exemplum

Il Rinascimento rappresenta una fase paradigmatica della transizione tra figura tipologica e ritratto individuale. Nonostante il progressivo affermarsi dell'idea di individualità,

⁴ Si veda al proposito Bailly, J.C., *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Hazan, Paris 1997.

⁵ Belting, H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2002, pp. 115-142.

⁶ Fontane, T., *Wanderungen durch die Mark Brandenburg in 8 Bänden*, hrsg. von G. Erler und R. Min-gau, Aufbau Verlag, Berlin 1997.

resta infatti viva in questo periodo l'idea della *magnitudo animi*, della virtù del personaggio-microcosmo che esprime nella sua esistenza il senso del macrocosmo⁷. Nell'atto del ritrarre è di conseguenza implicita la rappresentazione dei valori che il soggetto raffigurato incarna. In un testo fondamentale della teoria dell'arte rinascimentale, il *De pictura* di Leon Battista Alberti, ad esempio, questa duplice connotazione del ritratto (come espressione dell'individualità e come raffigurazione esemplare delle virtù) è posta direttamente in relazione alla sua funzione memoriale⁸. Significativo in tal senso è il progetto che Paolo Giovio, medico e filosofo umanista, realizza intorno al 1540 nella sua villa sul lago di Como. Giovio raccoglie un gran numero di ritratti (secondo le testimonianze, poiché la collezione è andata dispersa, quasi quattrocento) di grandi uomini, che debbono servire da esempio e spingere le persone di valore ad emularne la virtù⁹. I soggetti sono personaggi realmente esistiti o ancora viventi, divisi secondo quattro tipologie: nella prima sono compresi coloro che si sono distinti per la loro eccellenza spirituale, quindi pensatori, letterati e scienziati del passato; nella seconda le grandi menti del presente; nella terza gli artisti e nella quarta le figure politiche: re, papi, condottieri che hanno fornito esempi di azioni fuori dal comune e sono considerati personalità eccezionali. È significativo che – come spiega lo stesso Giovio – i personaggi scomparsi siano ordinati in sequenza cronologica, in base alla loro data di morte, creando un percorso in cui l'esemplarità si lega indissolubilmente alla memoria storica. Di questa collezione resta una traccia letteraria negli *Elogia virorum illustrium*, brevi biografie dei personaggi ritratti che Giovio scrisse su sollecitazione del fratello con lo scopo di conservare la loro memoria attraverso un mezzo più duraturo della tela o della tavola dipinta. Le immagini e gli scritti correlati mettono in atto la convinzione tipicamente rinascimentale «di poter sopperire alla caducità delle opere e delle gesta dell'uomo col perpetuarne la memoria fra i posteri»¹⁰.

La raccolta ritrattistica di Giovio, che si configura come un vero e proprio museo della memoria, porta alle estreme conseguenze la concezione del ritratto come rappresentazione di tipi esemplari, in cui l'interesse non si concentra sulle qualità psicologiche individuali del modello, bensì sulla capacità dei tratti fisionomici di esprimere una dimensione universale dell'umano. Quando però tratta di figure storicamente riconoscibili (come nel caso della raccolta gioviana), i tratti del volto e l'apparato simbolico che concorre a definire l'immagine nel suo complesso non costituiscono semplicemente un «tipo», ma incarnano delle specifiche «virtù», il cui significato e la cui portata diventano evidenti solo attraverso l'attivazione della memoria storica.

Tale concezione del rapporto tra esemplarità e memoria storica nella rappresentazione ritrattistica è anticipata in una delle *Familiares* di Petrarca (1355), in cui questi racconta a un amico di aver donato all'imperatore Carlo IV, in occasione di un incontro a Mantova, delle monete romane con l'effigie di Augusto. L'intento dichiarato è quello di

⁷ All'affermazione del ritratto individuale a partire dal Rinascimento è dedicato il volume di Böhm, G., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, Prestel, München 1985. La tesi di Böhm è parzialmente messa in discussione da Jauss, H.R., «Zur Entdeckung des Individuums in der Portraitmalerei», in *Individualität*, hrsg. von M. Frank, A. Haverkamp, Fink, München 1988 (Poetik und Hermeneutik, 13), pp. 559-605, che rileva il permanere del modello dell'esemplarità.

⁸ Sul ruolo dell'Alberti nella formazione della concezione rinascimentale del ritratto si veda Pommier, E., *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris 1998, pp. 40-44.

⁹ Si vedano al proposito i contributi del convegno *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, Como 3-5 giugno 1983, presso la Società di Villa Gallia, Como 1983.

¹⁰ Caruso, C., «Bello è dopo il morir vivere ancora», in Paolo Giovio, *Ritratti degli uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Sellerio, Palermo 1999, p. 10.

stabilire una linea di continuità tra la grandezza degli imperatori romani e la potenza dell'attuale sovrano, il quale viene esortato dal poeta a imitare il modello antico e a «comporsi secondo la sua forma e la sua immagine»¹¹. La figura ritratta è intesa dunque come il mezzo attraverso il quale il ricordo delle qualità del soggetto raffigurato agisce attivamente sull'animo e sulla formazione del carattere del fruitore.

La lettera di Petrarca, del resto, ci ricorda che forse più di qualsiasi altra forma artistica il ritratto entra nella costituzione della memoria storica dell'Occidente a partire dal mondo classico. Dai busti di Pericle alle statue degli imperatori romani sino alle innumerevoli immagini «ufficiali» di re e potenti, i ritratti mettono in scena le prerogative del potere politico e le trasmettono ai posteri, formando una sorta di accompagnamento visuale dei grandi eventi storici¹². Ciò che tuttavia sembra caratterizzare l'epoca moderna è una relazione più complessa tra memoria storica e memoria privata. Nelle *Lezioni di estetica* Hegel giunge ad affermare che la forma ritrattistica rappresenta la tendenza fondamentale dell'arte moderna (o, nel linguaggio hegeliano, romantica), e ciò perché questa scaturisce dalla scissione logica tra l'universalità del soggetto astratto e la necessità della sua esistenza come singolarità. In altre parole, il singolo soggetto individuale si coglie come universale e nell'universale ha il suo fondamento, ma al tempo stesso la soggettività infinita ha in sé come momento necessario il *principium individuationis*. La figura umana, e soprattutto il volto, diviene perciò nella rappresentazione artistica il punto in cui vengono a coincidere il carattere del singolo e l'insieme dei rapporti che definiscono la collocazione di quel soggetto nella sfera dell'oggettività storica. Il *focus* resta però sulle qualità specifiche di quel determinato soggetto, di cui il ritratto condensa nell'istantaneità della rappresentazione l'estensione della storia individuale. Per illustrare il passaggio dal principio artistico dell'idealizzazione a quello dell'individualizzazione Hegel pone l'attenzione su una particolare forma di ritratto, la raffigurazione dei committenti nelle pale d'altare del Cinquecento, che mostrano esemplarmente la coesistenza della dimensione atemporale delle figure sacre con quella eminentemente storica delle immagini dei committenti. Facendo rappresentare se stesso e la propria famiglia in un quadro di carattere culturale il committente intende perpetuare la memoria di sé come individuo, ma soprattutto del proprio status sociale, stabilendo un nesso strettissimo tra esistenza privata ed esistenza pubblica¹³. La gloria del ricordo, che una volta competeva ai sovrani, diventa nei secoli a seguire accessibile anche alla borghesia, che fa del ritratto una delle forme preferite di autorappresentazione.

Memoria privata

L'evocazione della persona assente attraverso l'immagine è legata in primo luogo alla sfera privata del sentimento, delle relazioni personali. In tale prospettiva assolutamente centrale è la somiglianza, funzionale alla rievocazione di una relazione intersoggettiva e al mantenimento della memoria affettiva. Nei tratti del volto si concentrano infatti le qualità dell'individuo assente, ciò che lo definisce come «persona» e lo fa rivivere nella

¹¹ Cfr. Petrarca, F., *Le familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1937, vol. III, p. 315.

¹² A ciò si aggiunga la primaria finalità propagandistica del ritratto nell'antica Roma, analizzata in Giuliani L., *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986.

¹³ Sull'argomento rimando a Pinna, G., «Hegel über das Portrait und die spezifisch moderne Version des Ideals», in *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik und des Hegelianismus*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und U. Franke, Meiner, Hamburg 2005, pp. 143-154.

sua unicità nella memoria del destinatario del ritratto. Questo è conseguentemente l'aspetto della rappresentazione su cui si concentrano quei tipi di ritratto che si orientano alla memoria privata. Ciò accade ad esempio in una delle forme più diffuse di ritrattistica privata, almeno fino all'avvento della fotografia: il ritratto miniato, in cui la specifica funzione memoriale concorre a determinare, accanto agli ovvi vincoli formali, la struttura estetica della rappresentazione. La miniatura è destinata in generale a essere portata addosso, montata come un gioiello, in un medaglione o in una spilla, oppure è inserita in oggetti di uso personale come la tabacchiera. Per la loro capacità di rievocare stati emozionali o ricordi più o meno segreti, i ritratti miniati abbondano nella letteratura tra Settecento e Ottocento.

Mi limito a menzionare solo alcuni esempi, tra le numerosissime ricorrenze del ritratto miniato come segno della memoria personale nel romanzo moderno. Nelle *Affinità elettive* di Goethe il protagonista maschile Eduard chiede alla giovanissima Ottilie, da lui amata, di togliersi dal collo la catena con un pesante medaglione contenente il ritratto del padre defunto. La ragione addotta è che l'oggetto potrebbe far male alla delicata fanciulla, ma il sottinteso è evidente: il ricordo del padre, probabilmente non più vecchio di Eduard, mette in evidenza la condizione di minorità di Ottilie, e ciò che l'uomo chiede (precisando beninteso che non deve liberarsene, ma riporlo nel luogo più bello della sua abitazione) è una sostituzione simbolica della memoria del passato con il presente, cioè l'amore per Eduard, che è possibile solo attraverso la cancellazione del passato, costituito dalle rispettive storie e condizioni sociali.

In *Julie ou la nouvelle Héloïse* di Rousseau l'invio di un ritratto miniato di Julie a Saint Preux dà luogo a una riflessione sul rapporto ambiguo che intercorre tra l'immagine, il ricordo e l'identità della persona rappresentata. In un primo momento l'immagine pittorica assume infatti una funzione quasi magica di sostituto della persona assente, su cui proiettare le tenerezze che si vorrebbero rivolgere all'amata, che dal canto suo «sente» le carezze rivolte con la fantasia alla sua effigie. Ma, sebbene la miniatura inviata da Julie all'amante sia somigliante al modello, ben presto questi lamenta l'incapacità dell'immagine di rendere l'essenza della persona rappresentata, ovvero della sua interiorità¹⁴. Il ritratto entra in collisione con il ricordo della persona reale, facendone percepire ora più vivamente l'assenza. La critica della capacità mimetica della rappresentazione – che rientra in una più generale messa in questione dell'apparenza artistica – conferma tuttavia indirettamente la funzione memoriale e sentimentale di questo tipo di ritratto.

L'avvento della fotografia, che per altri aspetti rappresenta una cesura fondamentale nella storia del ritratto, non ne modifica sostanzialmente il rapporto con quella che abbiamo chiamato memoria privata. Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia* osserva che agli inizi dell'arte fotografica furono soprattutto i pittori di miniature a dedicarsi con successo al ritratto, per il quale disponevano di una particolare tecnica di osservazione che metteva a frutto la precisione mimetica offerta dal nuovo mezzo¹⁵. Il ritratto fotografico, che divenne molto presto accessibile a strati sociali che in precedenza non si sarebbero mai accostati, sia per ragioni economiche che per motivi di status, al ritratto pittorico o scultoreo, sostituisce la miniatura nella sua funzione di ricordo di una persona cara. L'uso di incorporare i ritratti miniati in gioielli o piccoli oggetti personali si è perpetuato nel corso del XIX secolo semplicemente sostituendo delle immagini foto-

¹⁴ Lettera xxv a Julie. Sul sospetto di Rousseau riguardo alla forma ritrattistica come rappresentazione della semplice apparenza cfr. Sorlin, P., *Persona. Du portrait en peinture*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2000, pp. 28 sg.

¹⁵ Cfr. Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, p. 53; tr. it. Torino, Einaudi 2000, p. 65.

grafiche ai dipinti¹⁶. Se si considera la struttura estetica di questo tipo di ritratto, è evidente che l'elemento concettuale qualificante è la somiglianza e che non è stata ancora messa in questione l'identificazione tra soggetto rappresentato e immagine, come accadrà invece nella fotografia tardo-novecentesca.

Vorrei richiamare un altro aspetto della funzione memoriale privata del ritratto, che ha per altri versi un aggancio sia alla dimensione culturale, sia a quella storica della memoria. Si tratta del ritratto di famiglia, che per le ragioni sopra menzionate diviene strettamente privato solo con l'avvento della fotografia. Le tipologie rappresentative di questa forma figurativa di rammemorazione sono essenzialmente due: il ritratto dei coniugi e l'album di famiglia. Entrambe riprendono beninteso due modelli pittorici tradizionali, basti pensare da un lato a un esempio famoso come le *Nozze Aldobrandini* o ai numerosi ritratti di coniugi del Seicento fiammingo e olandese, e dall'altro alle gallerie degli avi dei palazzi nobiliari. Ciò che distingue questi ultimi dai loro derivati popolari e moderni è il loro statuto intermedio tra pubblico e privato, giacché la rappresentazione mira all'esaltazione dello status sociale dei soggetti, che vengono conseguentemente messi in scena come membri di una dinastia o di una *élite*, con i segni della loro condizione. Le fotografie dei coniugi, collocate in luoghi simbolici della casa, esprimono invece l'atto fondativo della famiglia borghese. Il reportage fotografico delle nozze, che viene rigorosamente conservato negli anni, è divenuto parte del rito matrimoniale, e costituisce una sorta di sacralizzazione della memoria familiare. L'album di famiglia rappresenta l'espansione di questo modello. «Conservare la memoria dei risultati conseguiti da individui considerati membri della famiglia (così come di altri gruppi) – scrive Susan Sontag in *On Photography* – è primo uso popolare della fotografia.»¹⁷ L'album forma una galleria di ritratti che documenta il percorso esistenziale dei componenti della famiglia, in un senso quasi naturalistico di permanenza nel mutamento, e serve a mantenere vivo il senso di appartenenza.

Ci si può forse chiedere se l'avvento della fotografia digitale, che da un lato consente il ritocco e l'abbellimento dell'immagine, e dall'altro tende a restare su supporti elettronici, non modifichi da un lato l'estetica dell'immediatezza e della somiglianza che caratterizzava in generale il ritratto occasionale e dall'altro non renda impossibile per eccesso di materiali la conservazione della memoria, che sembrava invece essere il fine principale della fotografia di massa.

Memoria e costruzione dell'identità

Ai nostri giorni il ritratto figurativo è essenzialmente ritratto fotografico e soprattutto negli ultimi decenni l'identificazione tra il significante e il significato, cioè tra l'immagine ritrattistica e l'autentica identità del soggetto rappresentato, è messa in dubbio a priori nell'atto del ritrarre. Non mi soffermo qui su una delle questioni fondamentali delle moderne teorie del ritratto, il complesso rapporto tra artista, modello e immagine, ma è evidente a tutti che in opere come quelle di Andy Warhol o di Cindy Sherman non funzionano semplicemente secondo il rapporto archetipo-immagine derivata e che ciò che si mira a rappresentare del soggetto non è necessariamente, per così dire, il suo spirito o il senso della sua esistenza.

Ciò nonostante, per molta parte della ritrattistica moderna resta valida l'affermazione di Benjamin secondo cui il valore culturale dell'immagine (che nella fotografia viene

¹⁶ Un'interessante documentazione di questo fenomeno è fornita in Batchen, G., *Forget me not. Photography and Remembrance*, van Gogh Museum, Amsterdam 2004.

¹⁷ Sontag, S., *On photography* (1971), Penguin, New York 2008, pp. 8 sg.

progressivamente sostituito dalla sua esponibilità) ha la sua ultima trincea nel volto umano. «Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani e defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano delle prime fotografie emana per l'ultima volta l'aura.»¹⁸ Questa presenza dell'umano veicolata dalla percezione dell'assenza come elemento fondamentale del ritratto è ciò che lo lega nuovamente al tema della memoria. Si può osservare al proposito che vi è un uso del ritratto fotografico come icona – il cui legame con la memoria, che in questo caso non riguarda però l'intenzione estetica della rappresentazione né la sua configurazione formale – che afferma questo valore quasi sacrale della rappresentazione del volto umano¹⁹. Un esempio di uso iconico del ritratto fotografico sono le manifestazioni delle cosiddette madri della Plaza de Mayo a Buenos Aires, in cui i partecipanti mostravano le foto dei desaparecidos durante la dittatura militare. Un gesto puramente simbolico con cui il dolore personale veniva per così dire socializzato, e l'immagine della persona cara diventava di per sé un atto pubblico d'accusa. Non solo, l'insieme di quelle immagini, ognuna delle quali era il sostituto mnemonico di un individuo scomparso, doveva entrare a far parte della memoria collettiva e contribuire a formare una nuova identità nazionale.

In altri casi il rapporto tra memoria e costruzione dell'identità è posto a fondamento di un progetto estetico che tematizza la problematicità dell'identificazione tra il soggetto e la sua immagine. Esempiare in tal senso il volume *I am my family* di Rafael Goldchain, artista-fotografo canadese di origine ebraico-askhenazita, che interseca sperimentalmente memoria storica e identità personale attraverso l'elaborazione di una serie di autoritratti fotografici nei quali imita le sembianze, l'atteggiamento e l'abbigliamento di un certo numero di membri della propria famiglia (maschi e femmine) appartenenti alle generazioni precedenti²⁰. L'operazione nasce dall'esigenza dell'artista di ripensare la propria identità personale in un momento topico della sua esistenza, la nascita del primo figlio, attraverso la ricostruzione della memoria di un certo numero di persone appartenute alla sua famiglia, e integra la performance artistica con l'esposizione delle motivazioni teoriche e del processo di documentazione su cui è basata. Se consideriamo la struttura del rapporto tra immagine e soggetto rappresentato ci troviamo evidentemente di fronte a una specie di intricato gioco di specchi, giacché all'intrinseca riflessività dell'autoritratto si aggiunge il fatto che questo è a sua volta una riproposizione/interpretazione di ritratti altrui. In altre parole, l'artista si ritrae come un altro da sé che attraverso l'immagine preesistente entra nella costituzione del sé. Si ripropone in tal modo il problema della somiglianza, che era centrale nel ritratto pittorico e scultoreo e aveva praticamente perso significato con l'avvento della fotografia, ma ciò accade a un livello del tutto differente. Qui è infatti il modello stesso (cioè l'artista) che cerca di riprodurre in sé la somiglianza rispetto a un archetipo assente (l'avo), ma a partire dal presupposto che tale riproduzione è di fatto impossibile, sia per la ragione ovvia della non sovrapponibilità delle fisionomie, sia per quella, più sottile, che è l'identità dell'artista a costituirsi attraverso l'imitazione delle figure dei familiari. L'autore, nato in Cile, dichiara di essersi sentito per gran parte della sua vita prevalentemente sudamericano, ma il lavoro di scavo e di ricostruzione virtuale attraverso il progetto fotografico della *facies* dei membri della sua famiglia finisce per farlo sentire più vicino alle sue origini

¹⁸ Benjamin, W., *Das Kunstwerk*, cit., p. 29; tr. it. cit., p. 28.

¹⁹ Sulla funzione iconica del ritratto fotografico si veda Ardenne, P., *Face to face. The art of portrait photography*, Flammarion, Paris 2004, p. 10.

²⁰ Goldchain, R., *I am my family. Photographic memories and fictions*, with an essay of M. Langford, Princeton Architectural Press, New York 2008.

ebraico-europee. In esso le vicende di una famiglia finiscono per coincidere esemplarmente con la vicenda antica della diaspora (gli pseudo ritratti dei parenti emigrati in Sudamerica, dai nomi ispanizzati) e con quella più traumatica della *Shoah* (le figure, talvolta inventate, degli avi ebreo-orientali). È propriamente la memoria della scomparsa di quel mondo a conferire alle singole figure il loro significato e a determinare l'impatto emotivo dell'opera, paradossalmente mediato dal tono ironico-burlesco prodotto dall'uso del travestimento e della falsificazione dell'identità reale. Si potrebbe dire che le immagini che risultano da questi incroci di identità sono una sorta di *mise en abîme* del ritratto come strategia della persona, intesa nel senso originario di maschera, e come convergenza di identità plurali nella figura di un individuo determinato.

UBIQUITÀ, SITOSPECIFICITÀ, SITUAZIONE
TRE DATE PER TRE MODI DEL VISUALE

Andrea Pinotti

1° febbraio 2011

In quel giorno Google lancia il progetto Google Art Project (www.googleart-project.com): una raccolta on line di riproduzioni in altissima risoluzione – nell'ordine dei gigapixel – di opere d'arte esposte in musei di diversi paesi (fra i quali la Tate, il d'Orsay, il Metropolitan, gli Uffizi), che consente al web surfer la visita virtuale dei luoghi espositivi sfruttando la tecnologia Street View di Google Maps, l'esplorazione ravvicinata di dettagli microscopici (Artwork o Microscope View) e la creazione di collezioni virtuali personalizzate.

«The giga-pixel experience brings us very close to the essence of the artist through detail that simply can't be seen in the gallery itself»: così Julian Raby, direttore della Freer, a proposito della possibilità di navigare micrologicamente nel dipinto di Whistler *The Princess from the Land of Porcelain*, che la sua galleria ha concesso di digitalizzare in alta definizione. Aggiungendo però prudentemente: «Far from eliminating the necessity of seeing artworks in person, Art Project deepens our desire to go in search of the real thing»¹.

Con il Google Art Project si radicalizza quel processo di «ubiquitarizzazione» dell'immagine variamente immaginato come riproducibilità tecnica da Benjamin, come museo immaginario da Malraux, come videosfera da Debray, e profetizzato con impressionante lucidità da Paul Valéry già nel 1928 in uno scritto appunto intitolato *La conquista dell'ubiquità*: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano»².

È ben noto come il Novecento si sia polarizzato nel giudizio intorno a questi processi di ubiquitarizzazione, spesso identificati con una dinamica complessiva di dematerializzazione: all'ottimismo di fondo espresso da Benjamin fanno da controcanto i sospetti nutriti e le condanne pronunciate, fra gli altri, da Adorno, Anders, Debord, Baudrillard³.

Con la complicità delle piattaforme condivise – si pensi al fenomeno di «rilocalizzazione» del cinema che migra dal grande schermo alla tv, al tablet, al telefonino, esplora-

¹ Cit. in Kennicott, P., «National Treasures: Google Art Project Unlocks Riches of World's Galleries», *Washington Post*, February 1, 2011 (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/02/01/AR2011020106442.html>).

² Valéry, P., «La conquista dell'ubiquità» (1928), tr. it. in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1984, pp. 107-109.

³ Si veda l'efficace percorso comparativo offerto di recente in Gurisatti, G., *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012.

to in questi ultimi anni da Francesco Casetti⁴ –, questo plesso problematico non solo trasforma in profondità il rapporto fra immagine, medium e dispositivo, ma investe in pieno anche la questione della proprietà dell'immagine stessa. Dieci anni prima dell'annuncio del lancio di Google Art Project, una notizia del 15 aprile 2001 finiva nei *Three Illuminated Texts Mounted on Plexiglass*, un'opera di Alfredo Jaar appartenente alla serie *Lament of the Images*, esposta a Documenta 11 a Kassel nel 2002:

It is reported that one of the largest collections of historical photographs in the world is about to be buried in an old limestone mine forever. The mine, located in a remote area of western Pennsylvania, was turned into a corporate bomb shelter in the 1950s and is now known as the Iron Mountain National Underground Storage site.

The Bettmann and United Press International archive, comprising an estimated 17 million images, was purchased in 1995 by Microsoft chairman Bill Gates. Now Gates' private company Corbis will move the images from New York City to the mine and bury them 220 feet below the surface in a subzero, low-humidity storage vault.

It is thought that the move will preserve the images, but also make them totally inaccessible. In their place, Gates plans to sell digital scans of the images. In the past six years, 225,000 images, or less than 2 percent of them, have been scanned. At that rate, it would take 453 years to digitize the entire archive.

The collection includes images of the Wright Brothers in flight, JFK Jr. saluting his father's coffin, important images from the Vietnam War, and Nelson Mandela in prison.

Gates also owns two other photo agencies and has secured the digital reproduction rights to works in many of the world's art museums. At present, Gates owns the rights to show (or bury) an estimated 65 million images⁵.

In un testo esposto come se fosse un quadro, Jaar metteva a tema l'estremizzazione di una dialettica fra immagine originale e sua riproduzione digitale, fra diffusione pubblica planetaria e privatizzazione dell'immaginario, che nella fusione fra gli archivi Bettmann e Corbis raggiunge il proprio culmine: un culmine che comunque si mantiene nel sogno di una distribuzione controllata nelle mani di pochi, se non di uno. Ma lo sviluppo delle applicazioni web 2.0 ha implementato in questi ultimi anni una serie di piattaforme di condivisione di foto e video (Facebook, Flickr, Pinterest, Youtube, per non fare che i nomi più noti) in cui, come è stato opportunamente osservato⁶, la logica della distribuzione controllata viene travolta dalla sovrabbondanza dell'autoproduzione, e il valore dell'immagine è portato a coincidere senza resti con la sua condivisibilità (*sharability* & *spreadability*).

12 ottobre 2012

In quel giorno, Piazza Affari a Milano si preparava a diventare una sala da ballo all'aperto: la sera si sarebbe festeggiato il dono alla città da parte di Maurizio Cattelan del suo controverso *L.O.V.E.*, il monumentale dito medio in marmo di Carrara con basamento in travertino eretto di fronte al Palazzo della Borsa. La scultura era già stata inaugurata il 25 settembre 2010, ma il passaggio di proprietà non era tuttavia ancora

⁴ Cfr. ad esempio Casetti, F., «Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation», *Screening the Past*, 32, 2011 (<http://www.screeningthepast.com/2011/11/cinema-lost-and-found-trajectories-of-relocation/>).

⁵ Il progetto è visibile sul sito: www.alfredojaar.net.

⁶ Gunthert, A., «L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images», *Études photographiques*, 24, 2009, pp. 182-209.

stato formalizzato davanti a un notaio. Anche perché la giunta Moratti allora in carica dichiarava di voler decidere in piena autonomia la sua destinazione⁷, mentre l'artista avrebbe sì donato l'opera al Comune, ma a una precisa condizione. Il dono si sarebbe cioè configurato nella forma di una cosiddetta «donazione modale», gravata cioè da un onere, in virtù del quale il donante subordina la liberalità all'adempimento di un'obbligazione da parte del beneficiario. In questo caso l'onere (di cui si è fatta carico la giunta Pisapia) consiste nell'obbligo di mantenere la statua *in situ* per almeno quarant'anni: un sito, quello appunto dello spazio antistante Palazzo Mezzanotte, che «fa senso» insieme con l'opera che vi è installata, costituendo un significato integrato e imm modificabile di figura e sfondo. Ma quale senso nello specifico? È forse la Città a fare il dito medio alla Finanza, o (come parrebbe potersi evincere dall'orientamento della mano) viceversa? L'artista si è naturalmente ben guardato dal sciogliere il dubbio, e le interpretazioni si sono moltiplicate.

Ma non è tanto questo che qui ci interessa. Quanto piuttosto il fatto che con quell'atto notarile, giunto finalmente in porto dopo un tira e molla di due anni, assurgeva anche alle cronache milanesi e patrie una questione ben nota da decenni oltre oceano anche nei suoi spinosi risvolti legali: la *site specificity*, ovvero l'ancoraggio di un'opera a un sito specifico, la sua inamovibilità pena la distruzione del senso stesso dell'opera⁸. Affermatasi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta negli USA e teorizzata da critici come Lucy Lippard e Catherine Howett⁹, tale poetica prevedeva che, per istituirsi come opere d'arte, una scultura, un balletto o una performance, un pezzo di land art o environmental art¹⁰ dovessero necessariamente essere collocate o eseguite in un luogo specifico e solo in quello. Una poetica che si accompagnava a una politica dell'arte: alla critica della reificazione commerciale dell'opera d'arte sradicata dal proprio contesto e trasformata in merce alienabile e trasportabile su scala globale.

Accordi di *site specificity* firmati davanti al notaio possono essere impugnati in tribunale davanti a un giudice: basti ricordare il caso eclatante di *Tilted Arc*, il monumentale arco in acciaio Cor-Ten di Richard Serra, commissionato nel 1979 dalla GSA (General Services Administration) per la Federal Plaza a Lower Manhattan, installato dall'artista nel 1981 e smantellato dalla medesima agenzia la notte del 16 marzo 1989. *In extremis* Serra, dopo aver invano tentato ricorsi legali contro la rimozione della scultura, si era persino risolto ad appellarsi alla International Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, la cosiddetta convenzione di Berna, ma ne fu alla fine dissuaso dai suoi avvocati¹¹.

⁷ Cfr. Verga, R., «Cattelan, giunta divisa sul Dito. Moratti: resta ma decidiamo noi», *Corriere della Sera*, 23 ottobre 2010 (http://archiviostorico.corriere.it/2010/ottobre/23/Cattelan_giunta_divisa_sul_Dito_co_7_101023013.shtml).

⁸ Per un quadro complessivo cfr. Kaye, N., *Site Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York 2000; Rogg, J., *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*, Taurus, London 2010.

⁹ Howett, C.M., «New Directions in Environmental Art», *Landscape Architecture*, January 1977, pp. 38-46; Lippard, L.R., «Art Outdoors, In and Out of the Public Domain», *Studio International*, 193, 1977, pp. 83-90.

¹⁰ Si veda il capitolo IV in D'Angelo, P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

¹¹ Sul caso si vedano, oltre alle dichiarazioni dello stesso R. Serra («*Tilted Arc destroyed*», 1989, in Id., *Writings Interviews*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 193-213), anche Jordan, S. (a cura di), «*Tilted Arc on Trial*», *Public Art-Public Controversy*, Americans for the Arts, New York 1987; Weyergraf-Serra, C., Buskirk, M. (a cura di), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1991; Senie, H., *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

Molteplici ed eterogenei discorsi si sono intrecciati in quel dibattito esemplare intorno a un'opera *site specific* che impatta su un luogo pubblico: estetici e ontologici, giuridici e ideologici, etici e politici. Quel che qui ci preme è sottolinearne solo uno, saliente per il nostro tema: la *site specificity* eredita e rilancia nel secondo Novecento quello statuto auratico dell'opera che Benjamin aveva caratterizzato come tipico correlato della modalità contemplativa e culturale di fruizione tradizionale, giudicandolo soppiantato o comunque radicalmente messo in discussione dalla riproducibilità tecnica. «*Hic et nunc* – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova»¹²; così in un celeberrimo passo del saggio sull'opera d'arte si contrassegna quel vincolo spazio-temporale dell'oggetto artistico autentico e originale che impone al fruitore di recarsi presso di esso (oggetto che rimane comunque simbolicamente lontano, per quanto ci si possa fisicamente approssimare). Di fronte a svariati fenomeni di ri-auratizzazione e «reincanto» nel mondo dell'arte e più in generale nell'iconosfera succedutisi dalla seconda metà del Novecento a tutt'oggi, molti lettori di Benjamin, più o meno simpatetici, hanno insistito sull'insostenibilità della sua diagnosi intorno al declino dell'aura che si sarebbe prodotto in seguito alla progressiva diffusione dei mezzi di riproduzione meccanica dell'immagine¹³; ci sono peraltro buoni motivi per sospettare che lo stesso Benjamin non fosse poi così tetragono su questo punto. Non v'è comunque dubbio che la *site specificity* appartenga a pieno titolo a un fronte che resiste non solo all'ubiquitarizzazione immaginale prodotta dalla replicazione su scala planetaria che abbiamo brevemente descritto nel paragrafo precedente, ma anche a quell'inclinazione alla «dematerialization» affermatasi in certa arte statunitense fin dagli anni Sessanta del secolo scorso¹⁴.

Questa trincea di resistenza può dirsi ancora nell'ambito del visuale? Sì e no. Lo mostra bene il rilievo critico che Serra solleva a proposito dell'abituale modo di fruire (di *vedere*) in riproduzione immaginale una delle più famose opere di land art, il molo spiraliforme che egli stesso aveva aiutato a realizzare sul Great Salt Lake nello Utah:

Works in remote landscapes involve a contradiction that I have never been able to resolve. What most people know of Smithsonian's *Spiral Jetty*, for example, is an image shot from a helicopter. When you actually see the work, it has none of that purely graphic character, but then almost no one has really seen it. In fact, it has been submerged since shortly after its completion¹⁵.

Vedere in immagine e vedere *in situ*: nella tensione che si istituisce fra un mero vedere una mera riproduzione visiva e un vedere incarnato, che si amplia sinesteticamente e cinesteticamente fino ad abbracciare un complessivo rapporto del corpo proprio a un oggetto tridimensionale collocato nel proprio ambiente, si misurano legittimità e limiti di una caratterizzazione delle opere *site-specific* come «visive».

¹² Benjamin, W., «L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica» (prima stesura dattiloscritta, 1935-36), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 19.

¹³ Si vedano, da ultimo, i saggi raccolti in Di Giacomo, G., Marchetti, L. (a cura di), «Aura», numero monografico della *Rivista di Estetica*, n.s., 52/1, 2013.

¹⁴ Si vedano i casi di «ultraconceptual or dematerialized art» (in cui viene drasticamente ridotto l'elemento fisico-visuale) – fra i quali Rauschenberg, Yves Klein, Oldenburg, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre – descritti a suo tempo in Chandler, J., Lippard, L.R., «The Dematerialization of Art» (1968), in Lippard, L.R., *Changing. Essays in Art Criticism*, Dutton, New York 1971, pp. 255-276. Cfr. anche Lippard, L.R., *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London 1973.

¹⁵ «Richard Serra's Urban Sculpture. Interview with Douglas Crimp» (luglio 1980), in Serra, R., *Writings Interviews*, cit., p. 129.

1° giugno 2013

In quel giorno, alla 55ª edizione della Biennale d'Arte di Venezia, Tino Sehgal si aggiudica il Leone d'Oro per il miglior artista. Incontrando la sua opera nel Padiglione centrale, al cuore del «Palazzo Enciclopedico» immaginato da Massimiliano Gioni, non si direbbe certo di trovarsi di fronte a un lavoro «esposto» nel senso tradizionale del termine: appeso a un muro come un quadro, disposto su un piedistallo come una scultura, esibito in una teca come un oggetto d'arte. Si tratta infatti di corpi umani in movimento, che sembrano obbedire a una qualche forma di notazione coreografica, ed emettono – singolarmente o in compagnia – vocalizzi che, anche se non si possono attribuire ad alcuna lingua conosciuta, pure paiono regolati da una qualche forma di prescrizione. Verrebbe da dire che la terminologia storico-artistica ben possiede un termine per lavori di questo tipo: *performance*¹⁶.

Eppure Tino Sehgal respinge questa classificazione tipologica: le sue sono opere di «arte visiva». Sono conservate nei musei ed esibite nelle gallerie, e durano per tutto il tempo dell'esposizione, essendo ripetute in *loop*, da esecutori che si danno il cambio. Vengono vendute a enti pubblici e collezionisti privati, proprio come quadri e sculture. Non ne è tuttavia concessa alcuna documentazione, né fotografica né video (è ciò che la distingue da altre performance corporee, ad esempio di Bruce Nauman e Dan Graham): non solo, dunque, non sono «oggetti» nel momento in cui si fruiscono, ma non lo diventano neppure dopo l'evento in cui si incarnano, perché non si depositano in tracce visibili permanenti. Né si può ricondurle a una qualche forma di notazione scritta, spartito o sceneggiatura o *labanotation* quale che sia. È la modalità della compravendita a costituire un momento particolarmente chiarificatore della natura dell'opera di Sehgal. Venditore e compratore si trovano di fronte a un notaio e a testimoni (che tuttavia nulla mettono per iscritto e si limitano appunto a prendere atto della transazione)¹⁷, convengono intorno alle regole imposte dall'artista relative alla messa in opera e ad eventuali successivi passaggi di proprietà: nessuna documentazione scritta, nessuna documentazione visiva; solo ed esclusivamente istruzioni erogate ai «players» – che possono essere i custodi delle sale, il personale alla cassa, un gruppo di bambini, dei ballerini professionisti, persino mercanti d'arte in competizione fra loro per aggiudicarsi potenziali compratori di opere dello stesso Sehgal – che dovranno eseguire l'opera. Istruzioni erogate o dall'autore, o per proprietà transitiva da persona a sua volta da lui resa edotta sui movimenti da compiere e sui vocalizzi da emettere durante il *reenactment*.

Figura del notaio a parte (che meriterebbe una specifica ricostruzione storica nel suo ruolo istituzionale per la costituzione del valore ontologico dell'arte contemporanea: pensiamo, oltre al dito di Cattelan sopra citato, al caso esemplare della ritrattazione estetica di *Litanies*, stipulata da Robert Morris il 15 novembre 1963)¹⁸, ci troviamo qui al cospetto di una modalità di configurazione dell'opera che riattiva nella nostra contemporaneità uno scenario decisamente arcaico: quello di una ritualità il cui schema di esecuzione viene trasmesso oralmente di generazione in generazione, sedimentandosi così progressivamente in una memoria collettiva e sociale.

¹⁶ Cfr. Fischer-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London 2008.

¹⁷ Sull'opera di Sehgal si veda: Gauthier, M., «Tino Sehgal. La loi du 'live'», *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, 101, 2007, pp. 17-41; Von Hantelmann, D., «Object and Situation in the Works of Tino Sehgal», in Ead., *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, Les presses du réel, Dijon 2010, pp. 128-174.

¹⁸ L'opera insieme all'atto notarile è stata donata dal committente Philip Johnson al Moma. Cfr. Rosenberg, H., *La s-definizione dell'arte* (1972), tr. it. Feltrinelli, Milano 1975, p. 25.

Essendo lo schema appunto necessariamente indicativo e privo di notazione scritta, la sua ripetizione nelle differenti esecuzioni è conseguentemente imprecisa e variabile: «organica» nella sua «regolare irregolarità», se si volesse ricorrere alla definizione di organico offerta da Buytendijk¹⁹. Tema morfologico di cui si possono dare solo variazioni. *This Variation* è, significativamente, il titolo del lavoro presentato da Sehgal nel 2012 a Kassel alla 13^a edizione di Documenta. *Questa variazione* è, di volta in volta, lo stesso nel diverso, la situazione concreta così e così eseguita di fronte a fruitori sempre differenti, che pure replica una struttura mandata a memoria. «This» è un aggettivo dimostrativo che compare in molti titoli di Sehgal – *This is good* (2001), *This is propaganda* (2002), *This is exchange* (2003), *This is new* (2003), *This objective of that object* (2004), *This occupation* (2005), *This is so contemporary* (2005), *This is critique* (2008), *This progress* (2010) –, a sottolineare la paradossale singolarità di ciò che può e deve e vuole essere ripetuto.

Economista di formazione, con le sue situazioni Sehgal muove una critica radicale a un'economia (dell'arte e *tout court*) improntata alla produzione di sempre nuovi oggetti, sempre più insensata in un'epoca in cui la civiltà occidentale ha raggiunto intorno alla metà del Novecento per la prima volta un livello di derrate esuberante rispetto agli effettivi bisogni²⁰. Eppure non intende affatto sottrarsi alla logica del mercato. Le sue opere sono acquistabili, non però come oggetti, ma come istruzioni per coreografie e vocalizzazioni che si incarnano temporaneamente in corpi:

My point is that dance as well as singing – as traditional artistic media – could be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth²¹.

Si può naturalmente discutere sotto più di un punto di vista – ad esempio quello della fisica quantistica o di certa biologia teoretica, o di una percettologia delle *affordances*, o ancora della teoria dei neuroni cosiddetti canonici – se sia fino in fondo legittimo contrapporre, come sembra voler fare Sehgal, gli oggetti da un lato e le azioni dall'altro. Ma il suo tentativo di sottrarsi a qualsivoglia forma di oggettualizzazione, la sua esigenza di vietare ogni sorta di documentazione visiva o surrogato mediatico della propria opera, e al contempo la sua intenzione di rivendicarne lo statuto di opera di arte *visiva*, pongono tipologicamente Sehgal in una posizione terza tanto rispetto alla linea dell'ubiquitarizzazione quanto a quella della sitospecificità.

¹⁹ Buytendijk, F.J.J., «Contrassegni intuitivi dell'organico» (1928), in Pinotti, A., Tedesco, S. (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Raffaello Cortina, Milano 2013, pp. 113-125.

²⁰ Cfr. Obrist, H.U., «Interview mit Tino Sehgal», in *Katalog des Kunstpreises der Böttcherstraße Bremen*, 2003 (http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf).

²¹ Tino Sehgal, in Von Hantelmann, D., Jongbloed, M. (a cura di), *I Promise It's Political. Performativität in der Kunst*, Museum Ludwig Köln, Walther König, Köln 2002, p. 91.

LINGUAGGIO E POESIA IN PAUL VALÉRY

Maria Barbara Ponti

Valéry appartiene alla comunità ideale di coloro che tentano l'impossibile: applicare il metodo matematico alla poesia, unire la sensibilità al rigore del pensiero, ricavare gli incanti della poesia dalle regole, alla luce di una coscienza che si guarda pensare e giudica le operazioni del proprio io. La sua poetica è dominata e guidata dall'idea di costruzione e poiché la poesia si fa con le parole, preliminarmente ad essa è la chiarificazione del senso del linguaggio.

L'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1894) vede in Leonardo, fra le altre caratteristiche, la capacità di cogliere le cose nelle loro differenze, *prima* di travisarle o annullarle con formule verbali. Secondo Valéry spesso vediamo e percepiamo secondo concetti pregiudiziali formati da parole-trappole che, oscurando le capacità e l'acutezza dei nostri sensi, ci portano a non considerare «tutto ciò che è sprovvisto di denominazione» tanto che il numero delle nostre impressioni «è fortemente ridotto in anticipo»¹.

Nei *Cahiers* Valéry immagina persino un sapere senza linguaggio: «Se il Tutto fosse istantaneo o dato nella sua interezza, niente linguaggio. E se si potesse sostituire tutto il sapere con una visione delle cose?»². Ma non è che il sogno di un'intelligenza speculativa alla ricerca di «un vero valore del linguaggio come strumento della mente riguardo alla mente»³, cioè la capacità di organizzare i pensieri al di là dell'immediatezza delle sensazioni. Riconoscerà che il pensiero «completamente senza linguaggio è niente»⁴. La visione simultanea delle cose è impossibile per l'uomo: il mondo ci appare per frammenti e in tempi diversi, e senza il linguaggio saremmo limitati «alla percezione degli oggetti *presenti*»⁵. Quanto alle parole usuali che «non rappresentano mai fenomeni nitidi, né simboli puri»⁶, esse fanno parte del linguaggio ordinario, perfettamente funzionale ai rapporti con noi stessi e con gli altri. E se le possibilità della nostra mente vanno al di là di ciò che viene ordinato nella struttura linguistica, «*pensare ed esprimere il proprio pensiero* sono cose poco discernibili». Le distingue solo «una sfumatura di linguaggio. In questa sfumatura, è contenuta ed è possibile ogni filosofia, *ogni letteratura*»⁷. Lo sguardo critico sul linguaggio in generale non viene meno, ma ne viene riconosciuta pienamente l'ineludibile funzione comunicativa e il valore espressivo che diventa segno distintivo per l'uomo. Leggiamo nei *Cahiers*: «Non è mercé la vista e il tatto che noi siamo realizzati in quanto uomini. Ci è indispensabile *parlare*, far parlare la cosa come se *l'espressione*

¹ Valéry, P., *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1957-1960 (2 voll.), I, p. 1165; tr. it. *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, a cura di S. Agosti, Abscondita, Milano 2007, p. 26.

² Cfr. Id., *Cahiers*, Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, 2 voll., Gallimard, Paris 1973, 1974, vol. I, p. 396; tr. it., parziale Id., *Quaderni*, voll. 1-5, a cura di Judith Robinson, tr. it. di R. Guarino, Adelphi, Milano 1985-2002, vol. II, p. 21.

³ *Cahiers*, I, p. 387; *Quaderni*, I, p. 12.

⁴ *Cahiers*, I, p. 394; *Quaderni*, I, p. 20.

⁵ *Cahiers*, I, p. 465; *Quaderni*, II, pp. 96-97.

⁶ *Cahiers*, I, p. 380; *Quaderni*, II, p. 16.

⁷ *Cahiers*, I, p. 406; *Quaderni*, II, p. 32. Il corsivo è mio.

articolata fosse un limite, una soglia»⁸. Al di là di questa soglia ci sarebbe il pensiero puro che non ha bisogno di parola, la sua capacità di estensione intuitiva, ma «le parole fanno parte di noi più dei nervi»⁹ e lo stesso Valéry, se pensa a lungo prima di scrivere, quando scrive, usa parole. Forse ai suoi occhi il linguaggio non è «una struttura di fondamento, o meglio, la struttura *del* fondamento»¹⁰ come osserva Stefano Agosti, e certo il pensiero viene prima dei segni verbali e persino indipendentemente da essi, ma anche per Valéry la struttura del linguaggio «segna, marca, apre nel Soggetto, quella divisione che costituisce la sua origine come essere-di-linguaggio, vale a dire come essere simbolico, e cioè *come essere rappresentato e dotato del potere di rappresentare*»¹¹. In realtà se una ricerca incessante è tesa a creare un linguaggio puro, sottratto ai rischi di ambiguità e confusione di cui l'uso lo ha caricato è perché lo scrittore vede in esso l'arte del pensiero, della sua espressione. La poesia, a sua volta, è l'arte del linguaggio, diventa campo del fare, non solo del parlare dove le parole acquistano rilevanza per le possibilità in esse insite, per la scelta che implicano. Certamente il linguaggio, fondamentale per la poesia, diventa *fondante* per la poesia di Valéry, perché in esso si realizza la forma. L'autore è molto chiaro su questo punto: «La funzione del poeta è di celebrare nell'atto stesso di illustrarlo questa stupefacente invenzione: il linguaggio. Fra gli animali parlanti ve ne sono alcuni più dotati degli altri. Occorre pur pensare a questo: il linguaggio ha fatto quasi tutto, e fra le altre cose ha fatto la mente»¹². Il linguaggio è un sistema di rappresentazione e di organizzazione dei pensieri al di là dell'immediatezza delle sensazioni. E tuttavia le parole di cui abitualmente ci serviamo appaiono «chiare e immediate per tutti, finché non ci si pensa e non le si trova isolate, oscure e confuse. Ciò che è chiaro come *passaggio* è oscuro come *soggiorno*. La riflessione le ingarbuglia»¹³. Il senso vero delle parole, e tanto più in poesia è dato dalla relazione che si stabilisce fra di loro. Compito del poeta è stabilire questa relazione perché «ogni parola, ogni relazione che non si traduca in un'immagine perfettamente *nitida e costante* deve essere rigorosamente respinta»¹⁴, così come vanno «riassorbite» le parole che non rispondono alla nostra esperienza intellettuale, che non si usano «per pensare»¹⁵.

Tutto ciò è per Valéry preliminarmente alla poesia, meglio al suo modo di intendere un'espressione poetica che cerca forme pure attraverso simboli puri e che è terreno di azione e di trasformazione. Solo grazie al linguaggio è possibile fare accostamenti che non sono possibili nella realtà empirica. Soltanto «mediante i loro *segni* (aventi *la medesima funzione*), accostiamo oggetti di conoscenza che da soli non avrebbero mai avuto rapporti»¹⁶. In altri termini, il sistema segnico ricorre alla sostituzione in vista della funzione che deve assolvere. E ciò accade non solo nella sfera della scienza, ma anche nell'universo poetico, luogo di segni verbali da mantenere sul filo del «rigore immaginativo» che non solo trasforma le cose, ma è in grado di rendere presenti, attraverso l'arte della parola, le possibili trasformazioni dell'essere.

In quella sorta di diario del pensare che sono i *Cahiers* troviamo il senso e le motiva-

⁸ *Cahiers*, I, p. 431; *Quaderni*, II, p. 60

⁹ *Cahiers*, I, p. 382; *Quaderni*, II, p. 6.

¹⁰ Agosti, S., «Aporie di Valéry», in Valéry, P., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, cit., p. 118. Su questi problemi si veda anche Agosti, S., «Pensiero e linguaggio in Paul Valéry», in Valéry, P., *Varietà*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 7-25.

¹¹ Agosti, S., «Aporie di Valéry», cit., p. 118.

¹² *Cahiers*, I, p. 406; *Quaderni*, II, p. 32.

¹³ *Cahiers*, I, pp. 391-392; *Quaderni*, II, p. 17.

¹⁴ *Cahiers*, I, p. 413; *Quaderni*, II, p. 42.

¹⁵ Cfr. *Cahiers*, I, pp. 414 e 408; *Quaderni*, II, pp. 43 e 35.

¹⁶ *Cahiers*, I, p. 19; *Quaderni*, II, p. 56.

zioni dell'attività poetica all'interno di un incessante lavoro intellettuale che vuol raggiungere non le vette dell'arte, ma quelle dell'essere prima di tutto e la perfezione artistica come conseguenza. Intanto Valéry afferma più volte che quella che, a buon diritto, viene considerata la sua «opera» poetica è l'opera di circostanze semplicissime e comuni, che lo hanno costretto dall'esterno a portare a termine poemi che altrimenti sarebbero rimasti incompiuti¹⁷. Non è un'osservazione irrilevante: significa che il poeta avrebbe, per sua inclinazione continuato a tentare di perfezionare ciò che già aveva composto, che avrebbe potuto trasformarlo ancora, essendo ogni poesia, almeno virtualmente, semplice «stadio di una successione di elaborazioni»¹⁸. È questo uno dei punti cruciali della poetica di Valéry: l'ispirazione viene sostituita da costruzione e perfezione e non perché si cesellano i versi come è stato detto a proposito del simbolismo in generale e di Valéry in particolare¹⁹, ma perché la poesia in quanto «FARE» è «esercizio di un'arte formale» nella quale il *contenuto*, idee e immagini, ha la sua importanza solo come «stimolante» iniziale, rigorosamente subordinato alla «*figura della forma*» che coincide con la realtà organica dell'opera²⁰.

In realtà Valéry pone a se stesso una condizione per continuare a comporre versi dopo un lungo periodo di abbandono: che la poesia «sia compatibile con un alto grado di 'coscienza' – di conoscenza, con idee precise su *ciò che si fa*»²¹. L'attività del comporre non deve sospendere la capacità di controllare i propri meccanismi mentali, la consapevolezza della funzionalità dell'intelligenza rispetto alla sensibilità non separata da essa, il continuo lavoro di rischiaramento dei propri mezzi. La poesia, come la scienza, è per Valéry oggetto di riflessione e di esperimento. Appartiene anche a lui, e in modo particolarmente accentuato, «la perplessità come sfondo costante della coscienza»²² che attraversa la prima metà del Novecento e che, alla luce della razionalità, conduce al progetto costruttivo nelle arti figurative, in particolare nel cubismo, ma non solo. In un brano dei *Cahiers* Valéry scrive: «Il mio sogno letterario sarebbe stato di costruire un'opera a partire da forme a priori»²³. È l'ideale di Juan Gris che definisce il suo un metodo «deduttivo» in quanto le immagini di un quadro derivano da modelli geometrici e matematici, sulla base dei quali si costruiscono le forme²⁴. In un altro *milieu* artistico René Magritte afferma che la sua pittura viene dalla «presenza di spirito» ed è attività del «pensiero» inteso come elaborazione intellettuale altamente consapevole. Nei suoi scritti mostra di aver letto Valéry, di cui sottolinea «la precisione che la letteratura riesce talvolta a raggiungere»²⁵, e per quanto spesso dissenta dalle posizioni del poeta, possiamo rilevare dei comuni punti di riferimento: dal titolo di una breve *pièce* teatrale *Idea fissa*, al riferimento a Poe nel quadro dal titolo *Il dominio di Arnheim*²⁶. Inoltre anche Magritte ri-

¹⁷ Cfr. *Cahiers*, I, p. 276; *Quaderni*, I, p. 299.

¹⁸ *Cahiers*, I, p. 314; *Quaderni*, I, p. 342.

¹⁹ Cioran definisce «galérien de la Nuance» un Valéry che considera non solo schiavo degli «idoli» linguistici e formali ma anche vittima della «meno originale delle superstizioni», quella della scienza che lo porta a creare per se stesso la leggenda del poeta matematico. Cfr. Cioran, E.M., *Valéry, face à ses idoles*, L'Herne, Paris 1970, 2006, pp. 35 e 31.

²⁰ Cfr. *Cahiers*, I, p. 495; *Quaderni*, I, pp. 320-321.

²¹ *Cahiers*, I, pp. 276-277; *Quaderni*, I, p. 299.

²² Gehlen, A., *Quadri d'epoca*, tr. it. a cura di G. Carchia, Guida, Napoli 1989, p. 121.

²³ *Cahiers*, I, p. 262, *Quaderni*, I, p. 276.

²⁴ Cfr. Gehlen, A., *Quadri d'epoca*, cit., p. 152.

²⁵ Magritte, R., *Écrits complets*, Flammarion, Paris 2001; tr. it. *Scritti*, 2 voll., Abscondita, Milano 2003 e 2005, vol. II, p. 210.

²⁶ Valéry, sotto il titolo «*Ego. Arnheim. Poe*», scrive: «In questa fantasia di Poe si trova una delle frasi che hanno avuto tanta influenza... tematica su di me a 19 anni. Frase sulle possibilità di perfezione

sponde, come Gris, De Chirico, Picasso all'esigenza della riflessione scritta, che, cioè, *passa attraverso* il linguaggio, secondo Valéry essenziale sul piano critico anche per le arti figurative, dal momento che «tutte le arti vivono di parole»; e ogni opera, una volta compiuta, non solo interroga il fruitore ma anche l'autore: «Ogni opera esige una risposta, e una 'letteratura' scritta o no, immediata o meditata è indivisibile da ciò che spinge l'uomo a produrre, e dalle produzioni che sono gli effetti di questo istinto bizzarro»²⁷. Il pensiero ha mani che operano, ma il Fare artistico meno di qualunque altro può eludere il tradurre in parole ciò che si è fatto: e quando i pittori riassumono le proprie esperienze e si riconfermano nelle proprie verità... «Allora scrivono.»²⁸ L'artista, quando ha coscienza del proprio fare, anche se artisticamente opera con materiali diversi dalle parole o dalla scrittura, non può prescindere dal linguaggio che funziona da rischiaramento sul senso delle attese e dei risultati o dei fallimenti artistici.

Oltre al pieno controllo del proprio pensiero e della propria «creazione» Valéry rivendica anche come poeta «un atteggiamento riservato / difensivo / verso ciò che si pensa e si sente»²⁹. Afferma l'assoluta libertà dell'io che si esprime lontano dalla propria intimità nascosta e che deve restare tale. Scrive ancora: «Io – fu l'*incantesimo* e l'edificazione dello stato di *incantesimo*, il che escludeva tanti argomenti ed espressioni, fin dall'origine; le massime, le arringhe, le relazioni dirette con la realtà – e gli interventi personali». Non enuncia una scelta individuale, ma quel che dovrebbe essere la poesia: non confessione di uno spirito che, lasciato a se stesso, rovescia nell'opera l'«eccitamento diretto delle passioni che sono proprie della vita», ma luogo di incantesimo che va *edificato*. E aggiunge: «Mi sembrava che tutto dovesse essere *trasposto* – allo scopo di instaurare quello stato raro – i cui prodotti si sarebbero scambiati soltanto fra di loro, tanto distinto dallo stato ordinario quanto quello generato dalla musica, mediante l'esclusione dei rumori e di ogni cosa simile ai rumori»³⁰.

Come si vede l'incanto su cui la poesia si fonda non viene dall'ispirazione cui si legano i profondi sentimenti e le grandi passioni, ma dal modo di usare il linguaggio e le parole, i mattoni con cui si erige un edificio. In questo orizzonte il linguaggio rispetta le condizioni «di pura 'sensibilità' costruttiva»³¹. Non si tratta di mettere in gioco uno stato d'animo lirico-affettivo personale, ma di trovare le parole per far affiorare una sensibilità generale. Il poeta proprio tenendosi ai margini, crea in noi lo stato poetico grazie alla raggiunta funzione emotiva di una certa struttura attraverso l'estensione di senso e di suono della parola: «la sorgente di senso non è più l'anima del poeta, ma la significazione del poema»³².

secondo la quale l'uomo è molto lontano dall'aver raggiunto ciò che potrebbe essere»; *Cahiers*, I, p. 181; *Quaderni*, I, p. 194.

²⁷ Valéry, P., *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934; tr. it. *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1984, p. 127; cfr. su questi temi Hytier, J., *La Poétique de Valéry*, Colin, Paris 1970, pp. 70 sgg.

²⁸ Valéry, P., *Scritti sull'arte*, cit., p. 128; è ciò che Adorno vede come coincidenza del processo di produzione col processo di riflessione. Cfr. Adorno, T.W., «L'ago declinante di Valéry», in Id., *Note per la letteratura* (1943-1961), p. 178.

²⁹ *Cahiers*, I, pp. 276-277; *Quaderni*, I, p. 299.

³⁰ *Cahiers*, I, p. 291; *Quaderni*, I, p. 315. Aggiunge ancora: «non volendo comunque rinunciare al mio modo molto radicale di vedere le cose e soprattutto gli esseri (che si è formato e sviluppato al di fuori e *contro* ogni poesia) ho scelto il curioso partito di attribuire alla musica e alle modulazioni e inflessioni quasi tutta la funzione incantatoria, custodendo il fondo nel mio pensiero – ed esprimendolo soltanto quando non lo potevo lasciare tra le quinte del poema – a dirigere senza mostrarsi»; *Cahiers*, I, p. 292; *Quaderni*, I, p. 316.

³¹ *Cahiers*, I, p. 292; *Quaderni*, I, p. 316.

³² Ricoeur, P., *Cinque lezioni. Dal Linguaggio all'immagine*, tr. it. a cura di R. Messori, Aesthetica Preprint, Palermo 2002, p. 45.

L'idea di composizione, «la più poetica delle idee», attraversa e informa la poetica di Valéry, e anche la sua visione estetica. Scrive: «In quanto scrittore non ho sognato che *costruzioni*»³³ e, fedele al sogno, si dedica a una razionale, calcolata composizione come farebbe un pittore con i colori, un architetto con i blocchi di pietra³⁴. Numerosi sono i passi in cui nei *Cahiers*, ma anche negli scritti più squisitamente letterari, viene rifiutata l'ispirazione che è, si sa, correlato dell'idea di genio. Esiste o può esistere un momento di grazia in cui viene in mente l'inizio di un verso o un verso che potrebbe essere l'inizio di una poesia: è il dono degli dei. Ma da questo impulso non scaturisce spontaneamente il poema. Valéry descrive in un registro fenomenologico lo «stato» che può portare a un componimento poetico. È una pagina importante dal punto di vista estetologico ma anche di teoria della percezione perché con singolare precisione emerge il legame tra il versante naturale e spontaneo di una sensibilità sensoriale e persino fisiologica e l'organizzazione dell'astrazione del pensiero cui si giunge attraverso passaggi gradualità, la cui chiara percezione apre la strada allo stato poetico. Quest'ultimo si può rivelare nella percezione improvvisa e inattesa di un ritmo che si trasmette al corpo modificando l'andatura, in un ritmo sonoro, in un'immagine che ci viene dall'esterno e di cui la sensibilità intellettuale registra il valore estetico³⁵. Non è detto che tutto ciò si trasformi in poesia. Ma «un avvenimento inatteso, una circostanza interna o esterna: un albero, un volto, un 'argomento', un'emozione, una parola, destano nell'uomo il poeta»³⁶. A volte il via è dato dal desiderio di esprimere ciò che si prova, «a volte è, invece, un elemento della forma, un abbozzo di espressione che va in cerca della propria motivazione, che si cerca un senso dentro lo spazio dell'anima». Nel caso de *Il Cimitero marino* per esempio, un particolare ritmo giunge inatteso al poeta: il decasillabo del verso francese, inizialmente forma vuota per un'idea successiva, o meglio, per *parole* successive: «a poco a poco alcune parole fluttuanti vi si adattarono, le quali determinarono per segmenti successivi, l'argomento: il lavoro (un lunghissimo lavoro) finì per imporsi»³⁷. Siamo ora sulla soglia dell'Universo poetico, sfera in cui «la *forma sensibile* grazie all'effetto che essa stessa produce, acquista un'importanza tale da imporsi all'attenzione e da farsi [...] desiderare e perciò riprendere – allora qualche cosa di nuovo sta per prodursi: inavvertitamente ci siamo trasformati, siamo pronti a vivere, a respirare, a pensare in base a uno statuto diverso e secondo norme che non appartengono più all'ordine pratico»³⁸. La forma vuota che risuonava nella mente del poeta si trasforma in parole che già nell'attacco richiamano un altrove rispetto al mondo ordinario: *Ce toit tranquille où marchent des colombes...* In questo orizzonte il linguaggio non è più lo strumento transitivo che si dilegua non appena esaurisce il compito della comunicazione, ma è il terreno su cui ci fermiamo, fatto di parole nelle quali il suono non è meno importante del senso, dove si realizza pienamente la poesia attraverso la forma. Ma bisogna anche precisare a questo punto che la razionalità e soprattutto l'esattezza del calcolo nel produrre i versi non fanno dimenticare neanche a Valéry che una poesia non è un teorema né la soluzione di un'equazione. Il punto è che «la necessità poetica è inseparabile dalla forma sensibile, e i pensieri enunciati o suggeriti dal testo di un poema [...] sono solo dei *mezzi* che concorrono, *parallelamente* ai suoni, alle cadenze, al numero e agli ornamenti [...] a suscitare in noi un *mondo* o un *mo-*

³³ *Cahiers*, I, p. 285; *Quaderni*, I, p. 309.

³⁴ Cfr. *Cahiers*, I, pp. 295-296; *Quaderni*, I, p. 321.

³⁵ «A volte, ad esempio, un repentino accostamento, un'improvvisa analogia di idee si impadroniva di me [...]. Ma stavolta non si trattava di una poesia, bensì dell'analisi di quella improvvisa sensazione intellettuale che avevo provato»; Valéry, P., *Oeuvres*, I, p. 1319; tr. it. *Varietà*, cit., pp. 309-310.

³⁶ Valéry, P., *Oeuvres*, cit., p. 1338; *Varietà*, cit., p. 329.

³⁷ Valéry, P., *Oeuvres*, cit., p. 1338; *Varietà*, cit., p. 330.

³⁸ Valéry, P., *Oeuvres*, cit., p. 1326; *Varietà*, cit., p. 316.

do d'esistenza interamente armonico»³⁹. La poesia non è un «vero pensiero» ma deve rispondere a leggi di armonia interna che raggiungano una compiutezza sia pure momentanea, e senza pretesa di aderenza alla realtà: «Deve stare al pensiero come il disegno sta alla cosa. Una convenzione che restituisca della cosa ciò che essa ha di transitoriamente eterno»⁴⁰. Non la singola cosa empirica appare in poesia ma una forma, opera dello spirito che rinnova ogni volta l'incanto di ciò che esiste in quanto è trasformato dal linguaggio, ma anche di ciò che non esiste, perché la poesia consente di dire ciò di cui non sarebbe possibile parlare. Insomma ogni oggetto, esistente o reale viene visto alla luce del possibile, anzi del «*possibile a ogni istante*», che permette al poeta infinite variazioni su uno stesso tema. D'altro canto una poesia non può essere che «una Festa dell'intelletto» dove si celebra il linguaggio «nel suo stato più bello e più puro». «Si aboliscono le sue miserie, le sue debolezze, il suo quotidiano. Finita la festa non deve restare nulla. Ceneri, ghirlande calpestate.»⁴¹ Ancora lo scetticismo più totale: siamo ben lontani dalla poesia verità, dalla poesia portatrice di per sé di un valore etico: il valore è nell'esercizio, nella manovra delle parole da parte del poeta, nell'affrontare le difficoltà di lettura da parte del lettore che viene ripagato con la fascinazione dei versi.

Nei *Cahiers* Valéry rivela che il suo «sogno di poeta» sarebbe stato quello di comporre un discorso – una parola dalle modulazioni interne, nella quale il fisico, lo psichico e le convenzioni del linguaggio potessero combinare le loro risorse. Con certe ben definite divisioni e cambiamenti di tono»⁴². È la sintesi del suo progetto poetico, di un ideale compositivo che intende conservare il carattere corporeo della parola poetica. La poesia è «pagana», è fatta di anima e di corpo e in essa non solo si creano immagini da vedere mentalmente, ma parole, sillabe, ritmi, da udire e da ripetere con la voce⁴³. E sempre nello stesso brano abbiamo una domanda cruciale: «Chi parla in una poesia?». La risposta è chiarissima e definitiva: «Mallarmé pretendeva che fosse il Linguaggio stesso». Per Valéry chi parla è «l'Essere *vivente* E *pensante* (contrasto questo) – e che spinge la coscienza di sé verso la cattura della propria sensibilità – che sviluppa le proprietà di codesta nei loro implessi – risonanze, simmetrie ecc. sulla *corda* della voce. Insomma il Linguaggio generato dalla voce, non la voce generata dal Linguaggio»⁴⁴. Emerge qui con estrema chiarezza il suo carattere di strumento al servizio dell'«essere vivente e pensante», perché la sovranità non può appartenere al linguaggio, nemmeno a quello poetico. La sovranità appartiene all'uomo il cui compito fondamentale non è raggiungere le vette dell'arte, ma superare se stesso nel cercare il culmine dell'essere. La poesia, quindi, «l'oggetto essenziale e unico» per Mallarmé, è per Valéry «una particolare applicazione dei poteri della mente»⁴⁵.

Il fisico, lo psichico e le convenzioni linguistiche confluiscono tutti senza dubbio nella *Jeune Parque*, pietra miliare nell'opera di Valéry perché segna il ritorno alla poesia. *La giovane parca* ha inizio in un'atmosfera di risveglio e di stupore, motivo che compare più volte anche nei *Cahiers* dove leggiamo: «Stupore, che sei la mia essenza... Mi sveglio sempre sorpreso»⁴⁶. Ma dalla sorpresa di fronte alla vita si passa alla consapevolezza. Il

³⁹ Valéry, P., *Oeuvres*, cit., p. 1503; *Varietà*, cit., p. 267.

⁴⁰ *Cahiers*, II, p. 1073; tr. it. di G. Pontiggia in Valéry, P., *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia con Introduzione di M. Teresa Giaveri, Guanda, Parma 1989, p. 495.

⁴¹ *Cahiers*, II, p. 1079, tr. it. di G. Pontiggia in Valéry, P., *Opere poetiche*, cit., p. 495.

⁴² *Cahiers*, I, p. 293; *Quaderni*, I, p. 318.

⁴³ L'immagine poetica «è suscitata dal poema stesso, cioè da qualcosa che è detto o scritto»; Ricoeur, P., *Cinque lezioni*, cit., p. 45.

⁴⁴ *Cahiers*, I, p. 293; *Quaderni*, I, p. 318.

⁴⁵ *Cahiers*, I, p. 293; *Quaderni*, I, p. 329.

⁴⁶ *Cahiers*, I, p. 121; *Quaderni*, I, p. 129.

contenuto della *Jeune Parque* potrebbe essere definito «la coscienza cosciente»⁴⁷. L'opera, «un'autobiografia della forma», è un monologo, la forma più bella della poesia secondo Valéry che afferma:

Là ho tentato di fare «poesia» con l'essere vivente [...] Ho tentato di far giungere al monologo [...] ciò che mi sembrava la sostanza dell'essere vivente, e la vita fisiologica nella misura in cui questa vita può essere percepita per se stessa, ed espressa *poeticamente*. – Mentre l'elemento *storico* di un io svolge in generale il ruolo principale, io ho – qui come altrove – preferito il senso di attuale eternità⁴⁸.

Siamo di fronte alla perfetta fusione formale fra la descrizione dello sviluppo organico e lo snodarsi della composizione linguistica, mentre il ruolo svolto dalla soggettività storica del poeta viene sostituito da un concetto di eternità nella quale il singolo individuo diventa ciò che è, vivente che abita il cosmo e che il poema rende ogni volta attuale con la sua voce. In un altro brano Valéry definisce l'io puro, in opposizione all'io storico, «Il mio *Altro* più generale»⁴⁹.

Più volte Valéry ha affermato di essere sempre voluto partire dall'inizio. Le Parche sono immagini e parole del mito, e il mito ha in Valéry la funzione di un uscir da sé, dalla singola identità individuale per «cantare» l'origine e l'«immemorabile» di tutti. Se con Platone la filosofia inizia all'insegna della meraviglia è perché il filosofo stesso raccoglieva l'eredità presocratica che ancor prima di interrogarsi sullo spirito del singolo uomo si volgeva agli elementi del cosmo in cui l'uomo è situato. Le Parche sono immagini e parole del mito. E il mito è in Valéry il passato e il presente di tutti, un passato che la voce del poeta e il timbro della poesia riportano al presente trasformando impulsi e forze in forme attraverso il *logos* costruttivo della poesia⁵⁰. Scrive: «la poesia si collega, senza nessun dubbio, a una condizione dell'uomo anteriore alla scrittura e alla riflessione. In ogni vero poeta ritrovo un *uomo antichissimo*: che beve alle sorgenti del linguaggio e inventa 'versi', press'a poco come i primitivi più dotati creavano forse le 'parole', o gli antenati delle parole»⁵¹.

E tuttavia solo un controllo assoluto della forma può creare l'universo poetico, e la forma nella poesia è data dall'*ars combinatoria* delle parole in relazione, dove l'organizzazione e le parti del discorso hanno rilevanza fondamentale. Una bellissima frase dei *Cahiers* afferma: «La *Sintassi* è, fra le altre cose, l'arte della *prospettiva* nel pensiero. L'essenziale, l'accidentale, il circostanziale, le relazioni sono ordinate da lei e rese possibili grazie a lei»⁵². In altri termini, la struttura della frase ha in sé il giusto articolarsi del pensare. Quanto al verbo, «è la meraviglia dei linguaggi. Esso anima. Nel bel mezzo della *natura*, delle parole-cose e delle parole-sensazioni – situa un'entità che, fatta della loro stessa materia, dei loro attributi, ricorda, prevede, promette, ordina... genera. *Le frasi sono l'opera del verbo*»⁵³. Il verbo quindi anima, cioè muove, *fa* la frase, le dà corpo; il pre-

⁴⁷ Pontiggia, G., «La Jeune Parque», in Valéry, P., *Opere poetiche*, cit., p. 459.

⁴⁸ *Cahiers*, I, p. 285; *Quaderni*, I, pp. 308-309.

⁴⁹ *Cahiers*, I, p. 122; *Quaderni*, I, p. 130.

⁵⁰ Per la funzione del mito in Valéry si veda Paci, E., «Valéry o della costruzione», in Id., *Relazioni e significati*, 3 voll., Lampugnani-Nigri, Milano 1965, I; Franzini, E., «Il mito e l'infinito estetico», in Valéry, P., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, tr. it. a cura di R. Gargani, Guerini e Associati, Milano 1988, pp. 9-29. Rimando anche alle pagine dedicate a Paci interprete di Valéry, in Ponti, M.B., *Mito, immagine e forma nell'estetica di Enzo Paci*, Mimesis, Milano 2006.

⁵¹ Valéry, P., *Oeuvres*, p. 651, tr. it. *Varietà*, cit., p. 248.

⁵² *Cahiers*, I, p. 414; *Quaderni*, II, p. 414.

⁵³ *Cahiers*, I, pp. 402-403; *Quaderni*, II, p. 29. Il corsivo è mio.

dicato sostituisce nella sua duttilità funzionale la rigidità di certe parole. I passi sulla funzione della forma verbale e sulla sintassi nella rilevanza data alla relazione richiamano la dottrina leibniziana⁵⁴. Scrive Leibniz: «Le maniere e i gradi della perfezione variano all'infinito. Tuttavia, il fondo è dappertutto lo stesso, e questa nel mio sistema, è una massima fondamentale e regna in tutta la mia filosofia»⁵⁵. Già per gli stoici,

La proposizione enuncia una «maniera d'essere» della cosa, un «aspetto» che va oltre l'alternativa aristotelica *essenza-accidente* [...] In seguito è stato proprio Leibniz ad elaborare una seconda grande logica dell'evento: il mondo stesso è evento, secondo lui, [...] Il mondo è la predicazione stessa, le maniere sono i predicati particolari, ed il soggetto è ciò che passa da un predicato all'altro come da un aspetto del mondo all'altro. Il binomio *fondo-maniera* soppianta così la forma o l'essenza: Leibniz ne fa la nota dominante della sua filosofia⁵⁶.

Allo stesso modo Valéry interpreta per se stesso, pur mantenendo la centralità dell'io, interpreta per se stesso i vari modi o possibilità o virtualità dell'essere nel mondo attraverso le «figure» di Monsieur Teste o dell'angelo, di Leonardo o di Faust, ma soprattutto di Socrate che rimpiange di essere morto «uno» essendo nato «molti». Figure costruite con le parole che generano «il necessario» per realizzare «un sogno di rigore e di tensione nato dalla ragione stessa [...] interamente pervaso d'ordine, di sequenze e di simmetrie» che si accordano «nel disegno di rendere palese agli uomini in che modo il reale e l'irreale e l'intelligibile si possano fondere e combinare secondo la virtù delle muse»⁵⁷.

⁵⁴ Si veda a tal proposito Paci, E., «Valéry, precursore della semantica», *Aut-Aut*, n. 16, 1953, pp. 323-325.

⁵⁵ Leibniz, G.W., *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, tr. it. a cura di E. Cecchi, Mondadori, Milano 2008, p. 633.

⁵⁶ Deleuze, G., *La Piega. Leibniz e il Barocco*, tr. it. a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 89.

⁵⁷ Valéry, P., *L'Âme et la danse*, Gallimard, Paris 1923; tr. it. in Id., *Poesie e il dialogo «L'anima e la danza»*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 177.

C'ERANO UNA VOLTA LE MUSE*

Giuseppe Pucci

In verità si dovrebbe dire: c'era una volta *la* Musa. Anzi, all'inizio non si chiamò neanche *musa*. È una *theá*, una dea senza nome, quella che viene invocata nel primo verso della più antica opera della letteratura greca, scaturigine di tutta la cultura occidentale: «*Ménin àeide theà Peleïàdeo Achilèos...*».

A chi ha una certa età viene automaticamente in mente la traduzione di Vincenzo Monti: «Cantami o diva del pelide Achille l'ira funesta». Ma letteralmente Omero, o chi per lui, non dice «cantami», dice «canta». Quindi, non solo non c'è in quell'*incipit* il nome della dea che canta, ma non c'è neanche la *persona* del cantore. Parafrasando un ancor più celebre *incipit*, potremmo dire che in principio c'era non già il *logos* ma il canto, ossia la poesia e la sua fonte diretta.

Che questa fonte diretta sia la Musa lo possiamo inferire dall'esordio del secondo, e un po' più recente, poema omerico, l'*Odissea*: «L'uomo narrami, o Musa, dalle molte astuzie...».

Qui in effetti abbiamo la conferma, anzi la rivelazione, che ciò che l'aedo canta proviene dalla Musa. Ma esattamente *come* proviene? Su questo punto gli studiosi si dividono *grasso modo* in due schieramenti.

C'è chi ritiene che i greci credessero a una vera e propria possessione dell'aedo – il termine *poietés* nel significato di poeta compare solo con Erodoto, nel pieno V secolo a.C. – da parte di un'entità sovra-umana (l'aedo avrebbe formulato il suo canto in uno stato di coscienza alterato, in una sorta di *trance*, come avviene in molte società di interesse etnologico, seguendo un'ispirazione che gli veniva da un potere esterno, ipostatizzato nella figura della Musa); altri pensano invece che l'evocazione della Musa – o delle Muse: già Esiodo ne conosce nove – non sia che un artificio, una semplice metafora, fin già dallo stesso Omero.

Tra questi due tesi estreme c'è ovviamente spazio per posizioni intermedie più articolate¹.

* Il testo che segue è la rielaborazione di una lezione seminariale da me tenuta a Palermo nel febbraio 2013 nell'ambito del Dottorato di Ricerca in *Estetica e Teoria delle Arti* coordinato da Luigi Russo. Molti suggerimenti e stimoli mi vennero allora, oltre che dallo stesso Luigi Russo, dai colleghi Paolo Campione, Giuseppina De Luca, Elisabetta Di Stefano, Giovanni Lombardo, Lucia Pizzo Russo, Salvatore Tedesco e dagli allievi Alessandro Nannini e Concetta Ricupito. Purtroppo, per motivi di spazio, non ho potuto svilupparli tutti in queste sede.

¹ Un panorama completo si può ricavare da Lanata, G., *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, La Nuova Italia, Firenze 1963; Vicaire, P., «Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1963, 1, pp. 68-85; Tigerstedt, E.N., «Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of Ideas*, vol. 31, n. 2 (Apr.-Jun. 1970), pp. 163-178; Murray, P., «Poetic Inspiration in Early Greece», *The Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), pp. 87-100; Assaël, J. (a cura di), *L'antique notion d'inspiration, Noesis*, 4, 2000; Murray, P., «The Muses and Their Arts», in Murray, P., Wilson, P. (a cura di), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 365-389.

La teoria dell'ispirazione divina si fa scudo di un nome illustre, quello di Platone. Fu lui infatti a esporla estesamente nello *Ione*. In questo dialogo Socrate interroga il rapsodo di tal nome, molto apprezzato come esecutore della poesia omerica, e con il suo solito fare sornione lo porta ad ammettere che la poesia, non essendo il frutto di conoscenze specifiche, non è una *téchne*, ma trae origine da una «forza divina» (*théia dýnamis*). A quest'ultima è da far risalire l'*enthousiasmós*, quella sorta di frenesia, di divina follia che investe in primo luogo il poeta ma poi anche chi ne recita i versi e chi li ascolta (non bisogna mai dimenticare che la poesia greca è intrinsecamente legata all'oralità). Il *tópos* del «divino furore», dell'artista invasato dal nume avrà poi – come ci ha insegnato fra gli altri Ernst Robert Curtius² – lunga fortuna nella cultura occidentale.

Certo, se Platone non avesse mai scritto niente sull'arte sarebbe stata un grave perdita, ma ne avremmo avuto pure qualche vantaggio, per esempio non correremmo il rischio di scambiare quello che pensava lui per quello che pensava il resto della Grecia. E infatti è lecito dubitare che tutti i greci abbiano sempre creduto a questa teoria.

Sempre Platone sostiene nelle *Leggi* (719c) che l'idea del divino entusiasmo del poeta è un *palaiòs mýthos*, un antico mito. Ma sarà poi vero? Platone fu uno straordinario inventore di miti, che poi spacciava per miti antichi³. E in effetti un grande studioso del pensiero antico, Eric Dodds, ha fatto notare che la concezione del poeta «frenetico», che compone in stato di esaltazione, non si incontra prima del v secolo a.C.⁴ Il primo a formularla, infatti, sembrerebbe essere stato Democrito. Stando a Cicerone (*De Orat.* II, 46, 194) egli avrebbe affermato che «senza follia [*sine furore*] nessuno può essere grande poeta. E lo stesso dice Platone». Però noi sappiamo anche che Democrito poneva grande attenzione alle tecniche, come risulta da un altro suo frammento (68 B 21 DK), riportato da Dione Crisostomo: «Omero, poiché ebbe in sorte una natura sensibile all'influsso divino (*theazouása*), architettò (*eteikténato*) un'armoniosa costruzione (*kósmos*) di parole di ogni tipo». Quindi per Democrito oltre all'ispirazione serve il saper fare artigianale, che consente di fabbricare – questo è il significato del verbo usato qui – il proprio «universo di parole», come traduce elegantemente Giovanni Lombardo⁵.

Insomma, se per Platone il poeta è *musóleptos* («catturato/invasato dalle Muse»), non c'è nessuna prova che questa fosse l'opinione prevalente nella Grecia arcaica.

Vediamo allora più da vicino le Muse di età arcaica. Per Esiodo esse sono figlie di Zeus e di Mnemosyne, la dea della memoria. I loro nomi rimandano, in un modo o nell'altro, al canto, alla musica e alla danza (cioè appunto a quella che per i greci era la *mousiké*)⁶. Perché la poesia antica proprio in questo consisteva: versi cantati con l'accompagnamento di uno strumento – la *forminx*, la cetra, la lira ma anche il flauto – o da un singolo esecutore, come nel caso della poesia epica, o da un coro, con l'accompagnamento di danze⁷. Inoltre, la poesia antica – lo abbiamo già detto – è poesia orale (Ome-

² Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992 (ed. orig. Francke, Bern 1948), specialmente il capitolo 13 («Le Muse»). Utile anche Bruni, R., *Il divino entusiasmo del poeta: ricerche sulla storia di un tópos*, Tesi di dottorato, Università di Padova, a.a. 2008, <http://paduaresearch.cab.unipd.it/967/>.

³ Cfr. Collobert, C., Destrée, P., Gonzalez, F.J. (a cura di), *Plato and Myth: Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, Brill, Leiden 2012.

⁴ Dodds, E.R., *I Greci e l'Irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1997 (ed. orig. University of California Press, Berkeley 1951).

⁵ Lombardo, G., «L'idea di 'genio' dall'Antichità classica al Medioevo», in Russo, L. (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 1-26.

⁶ Hardie A., «Etymologising the Muse», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 62 (2009), pp. 9-58.

⁷ Nell'*Odissea* (VIII, 261-264) si trova una descrizione molto icastica di una performance poetica arcaica.

ro viene messo per iscritto solo verso la metà del VI secolo a.C.) e una cultura orale è basata eminentemente sulla memoria⁸.

Ma memoria vuol dire anche, e soprattutto, trasmissione di sapere. Il poeta epico (ma anche il poeta lirico) cantava un mondo di dèi e di eroi di cui non aveva conoscenza diretta, né poteva attingere a testi scritti, che non esistevano. Questa conoscenza poteva arrivarli solo attraverso la testimonianza orale di qualcuno che era stato presente. Questo qualcuno sono appunto le Muse. Ecco come Omero (*Il.*, VIII, 261-264) le invoca: «Narratemi ora, o Muse che dimorate sull'Olimpo – voi infatti siete dèe, e siete presenti, e tutto conoscete – quali erano i condottieri e i signori dei Danai. Io non potrei enumerarli né farne i nomi [...] se voi [...] non mi ricordaste quanti ne vennero sotto Troia...».

Le Muse sanno tutto perché sono presenti. Si noti che Omero non dice «eravate presenti» ma «siete presenti». Le Muse, come dirà Esiodo (*Theog.*, 38), cantano ciò che è, ciò che sarà e ciò che fu perché – ce lo ha spiegato Vernant in un memorabile saggio⁹ – esistendo al di fuori del tempo sono contemporanee a ogni evento¹⁰. La realtà di cui sono testimoni non è fenomenica ma ontologica, e perciò riportando ciò che gli cantano le Muse l'aedo si fa in certo senso indovino del passato come del futuro.

Me le Muse cantano sempre la verità? Da un punto di vista linguistico, dovremmo rispondere di sì, perché in greco verità e memoria sono strettissimamente connesse: *alétheia* è ciò che si sottrae a *lêthe* (oblio), dunque coincide con il ricordo; e le Muse, come sappiamo, sono figlie della dea della memoria, quindi la loro veridicità dovrebbe essere garantita. Ne deriva che il poeta, in quanto interprete delle Muse è maestro di verità¹¹.

Ma ecco che proprio in Esiodo, il poeta che ci ha raccontato il suo incontro con le Muse e la propria investitura a loro portavoce, troviamo questi versi sconcertanti (*Theog.*, 27-28): «Noi – sono le Muse che parlano – sappiamo dire molte cose false uguali [*homoià*] alle autentiche [*etymoisin*], ma quando vogliamo sappiamo proclamare cose vere [*alethéa*]».

Qui, si è detto molto efficacemente, la poesia di Esiodo «vive un momento di ambivalenza glaciale in un tono surreale»¹². Cosa pensare di queste Muse menzognere¹³? Per la maggior parte dei commentatori Esiodo intenderebbe criticare la poesia epica, che cantava solo storie di fantasia. È possibile, ma un simile screditamento di Omero nel VII secolo non è molto convincente. Non sarà che sotto sotto neanche Esiodo crede veramente al poeta ispirato – in senso proprio, non metaforico – dalle Muse? Se teniamo conto che Esiodo è la prima figura autoriale di tutta la poesia occidentale, colui che rompe l'impersonalità della poesia omerica nominandosi e narrando in prima persona,

⁸ Milman Parry, negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, studiò l'epica greca confrontandola con l'epica orale ancora esistente presso alcune culture tradizionali – in particolare quella della Serbia – ed evidenziò le tecniche che consentono di mandare a memoria un numero impressionante di versi. Vedi Parry, A. (a cura di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.

⁹ Vernant, J.P., «Aspects mythiques de la mémoire» (1959), ora in Id., *Oeuvres*, 1, Editions du Seuil, Paris 2007, pp. 337-435.

¹⁰ La dimensione metatemporale della memoria è colta con folgorante intuizione da Leopardi quando nell'*Infinito* scrive: «e mi sovien l'eterno». Cfr. Citati, P., *Leopardi*, Mondadori, Milano 2010, p. 180.

¹¹ Detienne, M., *Les maîtres de vérités dans la Grèce archaïque*, Maspéro, Paris 1967.

¹² Pucci, P., *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2007, p. 19. Vedi anche Heiden, B., «The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, 'Theogony' 27 and Its Translators», *The American Journal of Philology*, vol. 128 (2007), n. 2 pp. 153-175.

¹³ Cfr. Heiden, B., «The Muses' Uncanny Lies», cit.

perché escludere che attribuendo alle Muse la capacità di raccontare cose simili al vero Esiodo stia parlando in realtà proprio di se stesso, stia celebrando orgogliosamente la propria capacità di produrre qualcosa che si approssima in sommo grado alla realtà? Certo, *homoîa* non indica in modo esplicito l'imitazione prodotta dalla *mimesis*¹⁴, e tuttavia, anche se l'ipotesi è audace, a me pare che il concetto di *mimesis* sia qui in buona sostanza anticipato da Esiodo.

Uno sconcerto ancora più grosso si prova davanti alle parole con cui l'aedo Femio implora Odisseo di risparmiargli la vita (*Od.*, XII, 347-348): «Io sono stato maestro a me stesso (*autodídaktos eimî*) e un dio ha impiantato (*enéphysen*) nel mio cuore ogni genere di canti». In pratica da una parte si ribadisce uno stereotipo che troviamo in diversi altri punti dell'*Odissea*, e cioè che l'aedo dipende – è trascinato (*ormethéis*) – dal dio, dall'altra – e, si noti, come prima cosa – si afferma la sua originalità¹⁵.

I moderni si sono prodotti in vere e proprie capriole ermeneutiche per comporre la contraddizione. A mio parere qui l'aedo intende dire che se pure per i contenuti dei suoi canti è debitore alla tradizione, per quanto riguarda la tecnica è originale, la sua arte si distingue da quella degli altri aedi. In effetti l'invocazione alla Musa, e non solo in Omero, riguarda sempre e solo i contenuti, i fatti che la divinità deve raccontare. Non si chiede l'aiuto della Musa per comporre meglio o per eseguire meglio. Questo è affare dell'aedo, e ciascuno di loro acquisisce la sua tecnica per proprio conto.

Del resto, prima che Esiodo le elevasse al quadrato, le Muse furono a lungo tre, e si chiamavano *Meléte*, *Mnème* e *Aoidé*. Sono nomi parlanti, che si riferiscono a tre aspetti essenziali della funzione poetica: *Meléte* (l'esercizio) indica la disciplina necessaria per apprendere e padroneggiare il mestiere. *Mnème* (la memoria), rimanda alla capacità di attingere al repertorio tramandato oralmente e di improvvisare basandosi su un ampio repertorio formulare. *Aoidé* (il canto) è il prodotto finale, il poema come si dà nella *performance*. Ma vorrà pur dire qualcosa se *Meléte* è la prima delle tre sorelle.

Insomma, da quanto stiamo esaminando le Muse escono abbastanza ridimensionate: si direbbe che l'aedo e/o il poeta, lungi dal prestare semplicemente la propria voce a un'entità divina che lo possiede, cerchi al contrario di mettere sempre in primo piano la propria *téchne*.

Per una certa critica estetizzante Pindaro, il poeta dei voli repentini e sublimi (*pindarici*, appunto) è il prototipo del vate ispirato, «nella moltitudine solo, più solo dell'aquila a sommo del monte», come disse di lui D'Annunzio¹⁶, che ambiva a emularlo. Ma anche Pindaro quando parla della poesia ricorre a metafore molto concrete, utilizzando in più di un'occasione un lessico derivato dalle *téchnai*¹⁷. Egli chiama *sophói téktones* (sapiienti costruttori) coloro che con perizia hanno messo insieme (il verbo usato è *harmózein*, un termine squisitamente tecnico) le parole risonanti che hanno reso famosi certi personaggi. E in un'altra composizione paragona il suo comporre alla costruzione di un solido e splendido edificio: «Colonne d'oro erigeremo a sostenere il ben costruito [*euteichés*] vestibolo del talamo, come in un magnifico palazzo; conviene che la facciata del lavoro iniziato risplenda da lontano...» (*Olymp.* VI, 1-4).

Rivolgendosi al committente che gli aveva richiesto un'ode per celebrare il padre, di-

¹⁴ Questo termine, pilastro dell'estetica classica, non compare prima del v secolo a.C. Cfr. Halliwell, S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009 (ed. orig. Princeton University Press, Princeton 2002).

¹⁵ Cfr. Dougherty, C., «Phemius' Last Stand», *Oral Tradition*, 6, 1 (1991), pp. 93-103.

¹⁶ «Maia. Laus vitae», in *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903).

¹⁷ Vedi Svenbro, J., *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Boringhieri, Torino 1984 (ed. orig. Lund 1976), pp. 157 sgg.

ce: «Mai [il figlio] taccia la virtù paterna, né questi inni: perché io non li plasmai a riposare inerti [*ouk elinýsontas autoùs eirgasáman*]» (*Isthm.* II, 45-47). Il verbo che usa Pindaro, *ergázomai*, è quello che si usava per la lavorazione della pietra, del legno, del metallo: il poeta equipara la sua ode a una scultura, a un prodotto artigianale frutto di una tecnica; solo che i suoi versi scolpiti sono superiori alle sculture, perché a differenza di quelle non restano «inerti». Il concetto è ulteriormente esplicitato nel famoso proemio della *v Nemea* (1-4): «Non sono un *andriantopoiós* [un facitore di statue] che lavora *agálmata* [statue votive] che se ne stanno oziose sui loro piedestalli. No, dolce canto, tu sopra ogni nave salpa da Egina, annunciando che Pitea ha vinto...». Il *kléos* (la fama) ha per i greci una dimensione sonora: è la «risonanza» rilanciata di bocca in bocca che solo l'alata parola poetica assicura.

Un frammento (150 Maehler) chiarisce che Pindaro non si considera affatto uno strumento passivo delle Muse: «Sii il mio oracolo, o Musa e io sarò il tuo interprete». *Prophátes* non vuol dire puramente e semplicemente «portavoce»¹⁸: nel lessico della mantica il *prophátes* ha un ruolo attivo, è colui che interpreta l'oracolo, che traduce i mugugni della Pizia in versi comprensibili per il richiedente. Pindaro perciò non si fa usare dalle Muse, ma al contrario usa *sulle* Muse – cioè sulla tradizione che gli fornisce la materia prima – i suoi strumenti di *sophós tékton*. E che *sophía* non abbia in Pindaro un valore sapienziale, ma debba intendersi come valentia artigianale è sicuro, anche se solo più tardi Aristotele lo teorizzerà esplicitamente nell'*Etica a Nicomaco* (VI, 7). Aristotele dice precisamente che noi riconosciamo la *sophía* a coloro che, in ciascuna *téchne* sono *akribéstatoi*. L'aggettivo significa propriamente: quelli che lavorano con la maggiore *akríbeia*, vale a dire quelli che più scrupolosamente sanno seguire le regole dell'arte. Non a caso Aristotele dice che *sophoi* erano considerati Fidia per il marmo e Policeto per il bronzo, cioè i due massimi scultori dell'età classica. Pindaro era ben conscio della propria *sophía*, e anche del suo valore economico, tanto è vero che si faceva pagare le sue poesie – come già prima di lui Simonide – a prezzi per l'epoca astronomici¹⁹. E non se vergognava per niente: «I poeti del tempo antico, o Trasibulo, che montavano sul carro delle Muse dalle auree bende, mettendo mano alla sonora *forminx* subito scoccavano canti dolci come il miele [...]. Amante del guadagno [*philokerdés*] non era ancora la Musa, né mercenaria [*ergátis*] [...]. Ora essa prescrive di attenersi a quel detto di Aristodemo, vicinissimo al vero: 'danaro, danaro è l'uomo!'...» (*Isthm.* II, 1-11).

Se Pindaro metteva perentoriamente la propria arte al di sopra di quella dello scultore, Simonide, più anziano di una generazione, non era così altezzoso. Anzi, per quanto ne sappiamo, fu il primo a mettere sullo stesso piano poesia e arti figurative. La sua celebre definizione della poesia come pittura parlante e della pittura come poesia muta sarà destinata a grande fortuna nella storia dell'estetica²⁰, ma in un altro frammento (190^B Bergk) dice anche che la parola è l'immagine (*eikón*) delle azioni²¹. Eppure né all'epoca di Simonide, né a nessun'altra epoca dell'antichità ci fu mai una Musa della pittura o della pittura, tanto meno dell'architettura. Le Muse rimasero legate alla letteratura, al teatro, alla musica e alla danza, con l'unica eccezione di Urania, che divenne la Musa dell'astronomia.

¹⁸ Come invece traduce Lombardo, G., «L'idea di 'genio'», cit., p. 5.

¹⁹ Woodbury, L., «Pindar and the Mercenary Muse: *Isthm.* 2.1-13», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 99 (1968), pp. 527-542; Svenbro, J., *La parola e il marmo*, cit.

²⁰ Per una recente riconsiderazione della questione vedi Pinotti, A., *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 199 sgg.

²¹ Aristotele (*Poet.*, 1460b) dirà più semplicemente che il poeta è un imitatore (*mimétés*) come lo è il pittore o un qualunque altro facitore di immagini (*eikonopoiós*).

La spiegazione che normalmente si dà è che le arti plastiche, troppo legate alla materia, erano aliene alle Muse, che si occupavano solo di creazioni intellettuali. Però in un passo della *Metafisica* (1013a) Aristotele dà a Policleteo, in aggiunta a quella di *sophós*, la qualifica di *mousikós*. Ora, la sapienza del *mousikós* è diversa dalla *sophía*, che come si è detto è l'abilità *en téchnais*, la maestria dell'artigiano. Uomo *mousikós* per eccellenza è Socrate, un pensatore, un intellettuale. Perché allora Policleteo può essere detto tale? Probabilmente perché Policleteo fu il primo scultore occidentale a scrivere della sua arte. Intorno alla metà del v secolo a.C. egli compose un trattato sulla scultura e lo accompagnò con una statua che traduceva in pratica la sua teoria (tanto la statua che lo scritto ebbero il nome di *Canone*, «regola»). Introducendo la pratica artistica nello spazio letterario, Policleteo si era volto alle Muse, era diventato *mousikós*²².

E tuttavia nessuna Musa parlò mai a Policleteo. Come mai? Forse perché – mi sentirei di suggerire – a quel punto era troppo tardi.

Cosa pensava dell'ispirazione l'altro grande filosofo della classicità, Aristotele? Il testo chiave (*Probl.*, xxx, I = 954a) è quello in cui lo Stagirita, o qualcuno della sua scuola, si chiede come mai i grandi uomini, fra cui i poeti e gli artisti, siano così spesso melancolici. La causa – risponde – è l'eccesso e il riscaldamento della bile nera (*melancholía*): «Dato che questo calore si trova vicino alla sede del pensiero, molti si ammalano diventando folli oppure invasati; come accade alle sibille, agl'indovini e tutti quelli che diventano ispirati (*êntheoi*), qualora la loro condizione non sia dovuta a una malattia ma a una naturale mescolanza».

Il furore melancolico di Aristotele, che traduce in termini fisiologici e razionalistici quello divino di Platone, avrà lunga fortuna in età moderna, da Marsilio Ficino a Baudelaire, da Dürer a Van Gogh a Munch e oltre²³.

Il tema dell'ispirazione artistica è presente naturalmente anche nella cultura romana. Le Muse ebbero un tempio a Roma già nel 187 a.C.²⁴, epoca che coincise con l'ellenizzazione delle più caserecce Camene, come le chiama ancora Livio Andronico, che tradusse l'*Odissea* in latino nel III secolo a.C.; ma in effetti in età romana la creazione poetica è messa in relazione piuttosto con doti innate che con una possessione sovrumana.

Per Orazio il vero poeta è quello che ha *ingenium* e una *mens divinius* (*Sat.*, I, IV, 43). *Ingenium*, che possiamo tradurre «talento innato», è una parola imparentata con *genius*, e l'idea di genio è proprio quella che sussume a un certo punto le Muse. *Mens divinius* poi è una formulazione veramente geniale – è il caso di dire – perché è un comparativo assoluto (un costrutto che l'italiano non possiede): è la mente del poeta, dice Orazio, a essere più divina, senza specificare di chi o di che cosa, perché appunto nel comparativo assoluto il secondo termine rimane inespresso. E noi possiamo maliziosamente completare: delle Muse. Orazio non dirà mai che non crede alle Muse, anzi si definisce *Musarum sacerdos* (*Carm.*, III, 1, 3) e le invoca; ma poi quando arrivano chiede: *auditis?* Le sentite anche voi? *An me ludit amabilis insania*, O mi illude un'amabile follia? (*Carm.*, III, 4, 1-8). E un'altra volta (*Ars poet.*, 295-302) si dà spiritosamente dello stupido perché all'avvicinarsi della primavera si purga della bile, che invece gli potrebbe essere molto uti-

²² Settis, S., «Policleteo tra *sophía* e *mousiké*», *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, 101 (1973), pp. 303-317.

²³ Come ci hanno insegnato due libri importantissimi: *Nati sotto Saturno* di Rudolf e Margot Wittkower, Einaudi, Torino 1967 (ed. orig. Weidenfeld and Nicolson, London 1963) e *Saturno e la melanconia*, di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, Einaudi, Torino 1983 (ed. orig. Nelson, London 1964), nonché la grande mostra tenuta al Grand Palais di Parigi nel 2005 (Clair J. [a cura di], *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris 2005).

²⁴ L'*aedes Herculis Musarum* sorgeva nel Campo Marzio e vi erano esposte le statue che il suo dedicante, M. Fulvio Nobiliore, aveva catturato ad Ambracia due anni prima.

le. Orazio è così: un momento è serissimo, il momento dopo ti strizza l'occhio e fa l'uomo di mondo.

Anche Ovidio, il poeta in assoluto più mondano della letteratura latina, ci garantisce che canta il vero perché è ispirato da un dio, e che lo ha anche visto (*Fasti*, VI, vv. 3-8); ma sa benissimo, e lo dice, che in pochi gli crederanno.

Non si può passare sotto silenzio il famoso trattato *Sul Sublime*, erroneamente attribuito a Longino, ossia il testo antico che più di ogni altro è diventato un punto di riferimento per il pensiero estetico europeo, a partire da Boileau e Burke. Come ha scritto giustamente Giovanni Lombardo, il *Sublime* «tramanda al pensiero moderno un folgorante preannuncio dell'estetica del genio»²⁵. Il sublime per l'Anonimo procede, in effetti, innanzi tutto dalla *phýsis*, cioè da qualità innate. La seconda fonte è il *páthos* ispirato (*enthousiastikón*), inteso come impulso geniale, che appartiene però sempre al soggetto. Gli dèi c'entrano poco, tant'è che l'Anonimo si preoccupa di sottolineare (VIII, 4, 23-25) che le sue sono solo similitudini: quasi (*hóspēr*) per una qualche divina possessione (*hypò manías tinòs*)... come se (*hoinoéi*) fosse Febo a insufflare le parole.

Un duro colpo alle Muse lo diede sicuramente la dottrina della *phantasia*²⁶. Questa sostiene che i grandi artisti riescono ad attingere la bellezza grazie all'occhio della mente, senza intermediari. Fidia, per esempio, per rendere in immagine Zeus e tutte le qualità ad esso connesse non ebbe bisogno che le Muse lo ispirassero, e neppure dovette salire sull'Olimpo per vedere di persona il padre degli dèi. Gli bastò oggettivare la sua *phantasia*, la sua visione interiore²⁷. Le prime formulazioni della teoria della *phantasia* si debbono a Platone e Aristotele, ma c'è chi ha ipotizzato che si possa risalire anche al V secolo, cioè al tempo dello stesso Fidia²⁸ e di Policleto. Si spiegherebbe allora perché nessuna Musa ha mai parlato neanche a Fidia: era – torno a dire – ormai troppo tardi: l'idea di ispirazione esterna, che le Muse simboleggiano, non era più attuale.

Non si pensi però che le Muse demordano tanto facilmente. Anzi, nella media e tarda età imperiale romana assistiamo a un loro vero e proprio boom: molti intellettuali, veri o presunti, per autorappresentarsi come tali fanno decorare i propri sarcofagi con immagini delle Nove Sorelle. Ce ne sono arrivati quasi duecentocinquanta.

I tempi veramente duri per le Muse arrivano col Medioevo. Già a partire dal *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (inizi del V secolo) le Muse vengono sfoltite di numero, laicizzate e sostituite con le sette arti liberali. Nel *De Consolatione Philosophiae* di Boezio (ca. 525) la Filosofia, venendo in soccorso dell'autore, caccia via le Muse, incarnazione di tutti gli errori del passato, chiamandole addirittura *meretriculae*, puttanelle (I, 7).

Però le Muse si prendono una bella rivincita quando vengono introdotte nella letteratura volgare nientemeno che da Dante. Il poeta invoca le Muse pagane in più punti, sempre in momenti in cui il suo canto deve affrontare argomenti particolarmente ardui o adottare un registro più elevato. Non per nulla, nell'Epistola a Cangrande della Scala si legge che i poeti «devono chiedere alle sostanze superiori qualcosa che vada oltre il comune modo espressivo degli uomini, un dono quasi divino» (*Epist.* XIII, 18, 47).

²⁵ Lombardo, G., «L'idea di 'genio'», cit., p. 17.

²⁶ Vedi Rispoli, G.M., *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Liguori, Napoli 1985; Manieri, A., *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. «Phantasia» ed «enargeia»*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998; Watson, G., «Phantasia» in *Classical Thought*, Galway University Press, Galway 1988.

²⁷ È quello che ci dicono Dione Crisostomo (*Or.* XII, 54 sgg.), Filostrato (*Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 19) e anche Plotino (*Enn.*, V, 8, I, 35-41).

²⁸ Vedi Ferri, S., «Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo. Saggio su alcuni concetti artistici del V secolo», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5, 1936, pp. 237-266.

La celebrazione che per mezzo delle Muse fa Dante della natura divina della parola poetica apre la strada a Petrarca e Boccaccio. Quest'ultimo però, che pure nell'introduzione alla iv giornata del *Decameron* giura che nel narrare le sue novelle non si allontanerà «né dal monte Parnaso né dalle Muse», non attribuisce loro un afflato trascendente. Preferisce vedere la creazione poetica come *fevor* (accaloramento), ricollegandosi in questo alle argomentazioni fisiologiche di matrice aristotelica. Nel Quattrocento la teoria del *fevor* entusiastico è ripresa dal neoplatonico Marsilio Ficino, che però la fonde con quella atrabiliare, dando origine all'idea moderna di genio²⁹.

Nel Quattrocento rinasce anche l'iconografia delle Muse. Uno dei documenti più antichi sono i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, di ambiente ferrarese, che costituiranno la fonte per la maggior parte dei cicli figurativi fra Quattro e Cinquecento, spesso destinati a decorare gli *studioli*, come quello del duca di Montefeltro a Urbino (1474) o quello di Isabella d'Este a Mantova (1497). Invece l'affresco di Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano (1510) diventerà il modello per le successive raffigurazioni³⁰. E tuttavia neanche in età moderna si creano Muse specifiche per le arti figurative³¹. Si è pensato che la cosiddetta decima Musa scolpita da Agostino di Duccio per il tempio malatestiano di Rimini rappresenti l'architettura (sarebbe una sorta di omaggio a Leon Battista Alberti e al ruolo che questa arte meccanica si era conquistato nel Quattrocento) ma la cosa è dubbia (Warburg da parte sua ci vedeva Mnemosyne). Né mette conto soffermarsi su qualche episodica allegoria più tarda³², che non ha mai dato vita a un tipo iconografico consolidato. Perfino un artista come Cézanne, che un certo commercio con le Muse l'aveva, dipinse la Musa della poesia, non quella della pittura.

Ma continuiamo a seguire la parabola, ormai discendente, delle Muse. A metà del Seicento Milton inizia il *Paradiso perduto* con l'invocazione alle Muse, ma esse non abitano più sui sacri monti bensì nello spazio individuale di un cuore puro e retto: l'ispirazione è un'esperienza interiore e soggettiva³³. Su questa stessa strada si incammina sempre più decisamente l'estetica settecentesca. Per Du Bos il genio deriva da elementi naturali e si sviluppa attraverso un'interazione tra il soggetto e il suo ambiente³⁴. Anche Locke e Addison in Inghilterra mettono davanti a tutto il soggetto e la sua naturale capacità immaginativa. Sebbene oggi sia quasi dimenticato, il saggio di Edward Young *Conjectures on Original Composition*, del 1759, fu all'epoca molto apprezzato. Young sviluppava lo psicologismo che c'era in Du Bos, localizzando definitivamente l'ispirazione nella mente dell'artista.

Col romanticismo, come sappiamo, le cose prendono una piega un po' diversa. Schelling, per esempio in qualche modo recupera l'idea dell'*enthousiamós* quando dice che il poeta è sotto l'influsso di una forza che lo costringe a esprimere ciò che egli stesso non penetra interamente. Che poi è il modo in cui Coleridge sostiene di avere scritto il poemetto *Kubla Khan*: quasi sotto dettatura di una forza impadronitasi della sua mente durante

²⁹ Vedi Di Stefano, E., «Il 'genio' dal Trecento al Cinquecento» in Russo, L. (a cura di), *Il Genio*, cit., pp. 33-55.

³⁰ Cieri Via, C., «Le Muse: storia di un'immagine. Le compagne di Apollo», *Art e Dossier*, 46, maggio 1990, pp. 22-27.

³¹ La designazione di Polimnia a musa della pittura che fa Baumgarten nel par. 83 dell'*Aesthetica* è rimasta senza seguito.

³² Cfr. Kristeller, P.O., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1998 (ed. orig. Princeton University Press, Princeton 1990), p. 186.

³³ Cfr. McHugh, K., «The Muses and Creative Inspiration: Homer to Milton», University of Florida, 1993 = <http://digitalcommons.unf.edu/etd/85>.

³⁴ Cfr. Franzini, E., «Il 'genio' nel Settecento francese», in Russo, L. (a cura di), *Il Genio*, cit., pp. 108-109.

un sonno durato tre ore³⁵. Anche William Blake sosteneva di avere scritto il suo *Milton* «sotto dettatura immediata [...], senza premeditazione e persino contro la mia volontà»³⁶. In queste testimonianze l'arcaica possessione delle Muse è però ormai divenuta una forza depersonificata, essenzialmente inconoscibile perché scaturente dall'inconscio.

A Hegel naturalmente queste idee non piacevano, e usò espressioni insolitamente sarcastiche per condannarle³⁷, ma al Novecento, il secolo che scopre per davvero l'inconscio³⁸, piaceranno assai, e le Muse torneranno a manifestare il loro arcano potere. Le *Muse inquietanti* di De Chirico (1917) sono tali perché ci mettono di fronte a una realtà metafisica, al mistero su cui si affaccia la nostra mente³⁹.

Un analogo sgomento pervade la poesia *Vidi le Muse* di Leonardo Sinisgalli⁴⁰. L'anafora quasi ossessiva negli ultimi tre versi indica nella meraviglia, nello sbigottimento la cifra dell'incontro tra il poeta e quelle inopinate figure di uccelli gracchianti che si cibano di bacche: che sembra un modo per esorcizzare attraverso il grottesco il timor panico dell'incontro, sempre potenzialmente destabilizzante, con la divinità. Le Muse di Sinisgalli sono divinità decadute, simulacri che rivelano la loro natura di doppio; esse invecchiano perciò con il poeta, che, circa vent'anni dopo, in *Commiato*, scriverà: «O Musa, vecchia Musa decrepita, il poeta è ogni anno più cieco, il tuo riso è una smorfia Calliope nel losco mattino». Si capisce già che morirà insieme al poeta. Pure a Montale la sua Musa appare ormai degradata a patetico spaventapasseri⁴¹. Del resto già Hegel aveva sostenuto in una pagina della *Fenomenologia dello Spirito*, finemente analizzata da Jean-Luc Nancy⁴², che le Muse svincolate dalla vita spirituale che era loro propria sono destinate a depotenziarsi, a devitalizzarsi⁴³.

Anche l'ininterrotta, disperata ricerca di una Musa – uomo o donna – che attraversa l'intera opera di Marina Cvetaeva si dimostrerà fallimentare⁴⁴. La definitiva liquidazione

³⁵ Cfr. Wheeler, K.M., *The Creative Mind in Coleridge's Poetry*, Heinemann, London 1981.

³⁶ Lettera a Thomas Butts del 25 aprile 1803 (cfr. Erdman, D.V., *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, University of California Press, Berkeley 1982, pp. 728-729).

³⁷ Cfr. D'Angelo, P., «Il 'genio' dal Romanticismo a oggi», in Russo, L. (a cura di), *Il Genio*, cit., pp. 170-171.

³⁸ Vedi Kandel, E.R., *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina, Milano 2012 (ed. orig. Random House, New York 2012). Sempre utile Ellenberger, H.F., *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Boringhieri, Torino 1976 (ed. orig. Basic Books, New York 1970).

³⁹ Briganti, G., *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1977, p. 13.

⁴⁰ «Sulla collina / Io certo vidi le Muse, / Appollaiate tra le foglie. / Io vidi allora le Muse / tra le foglie larghe delle querce / mangiare ghiande e coccole. / Vidi le Muse su una quercia / Secolare che gracchiavano. / Meravigliato il mio cuore / Chiesi al mio cuore meravigliato / Io dissi al mio cuore la meraviglia» (in *Vidi le Muse*, Mondadori, Milano 1949). Vedi l'acuta analisi fattane da Giuseppe Pontiggia nell'introduzione a Sinisgalli, L., *L'ellisse. Poesie 1932-1972*, Mondadori, Milano 1974.

⁴¹ «La mia Musa è lontana: si direbbe / (è il pensiero dei più) che mai sia esistita. / Se pure una ne fu, indossa i panni dello spaventacchio / alzato a malapena su una scacchiera di viti» («La mia Musa», in *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 1973).

⁴² Nancy, J.-L., *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006 (ed. orig. Éditions Galilée, Paris 1994), pp. 69-70.

⁴³ «Le statue adesso sono cadaveri dai quali è fuggita l'anima vivificante, mentre gli inni sono parole da cui è volata via la fede [...]. Alle opere della Musa manca la forza dello Spirito...». Anche Ernst Bloch, nel saggio del 1964 «Sull'arte figurativa nell'era delle macchine», denunciava che «Le muse non tacciono solo in guerra, ma ancor più nella menzogna» (Bloch, E., *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, a cura di M. Latini, Armando, Roma 2012; ed. orig. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1985). Ringrazio Micaela Latini per avermi segnalato questo testo.

⁴⁴ Vedi Dinega, A.W., *A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, The University of Wisconsin Press, Madison 2001. Nel corso del seminario palermitano l'attrice (nonché ex allieva di

della Musa, tappa estrema del malinconico viale del tramonto che abbiamo fin qui percorso, avverrà da parte di un poeta tra i più grandi del Novecento, Wynstan Hugh Auden, il quale nel 1960 pubblica una raccolta intitolata *Omaggio a Clio*. Ma è un omaggio assai poco reverente: per Auden la Musa ha l'aspetto banale di una di quelle ragazze che passano inosservate, una che non aveva niente da dire e infatti non lo ha detto⁴⁵. E non è certo un caso che Auden abbia dedicato questo libro a Eric Dodds, suo vecchio amico di Oxford, lo studioso che per primo aveva indagato criticamente la credenza degli antichi nella possessione delle Muse. Con il che un cerchio si chiude, e con esso anche questa nota.

Luigi Russo) Aurora Falcone lesse una delle poesie della Cvetaeva dedicate alla Musa, tratta dalla raccolta *Dopo la Russia*. Fu un momento di grande intensità, che mi piace qui ricordare.

⁴⁵ «... what icon / Have the arts for you, who look like any / Girl one has not noticed [...]? / You had nothing to say and did not...» (*Homage to Clio*, Faber & Faber, London 1960 = Auden, W.H., *Selected Poems*, Vintage Books, New York 1979, p. 234).

LE PARADOXE DU PLAISIR ESTHÉTIQUE

Baldine Saint Girons

Mon cher Luigi,

Comment te remercier du prodigieux travail éditorial que tu as mené ta vie durant? C'est une véritable bibliothèque d'esthétique que tu rends disponible à un chacun. Aussi bien mon plus grand désir est-il de continuer le plus longtemps possible notre précieuse conversation née d'une amitié de recherche, aussi vigilante que chaleureuse. Pour aujourd'hui, je voudrais revenir sur un problème central que notre société consumériste tend à négliger: ne faut-il considérer le plaisir esthétique que comme un moyen – même privilégié – de sentir, de connaître, d'appréhender, ou bien faut-il aller jusqu'à le tenir pour la fin de l'acte esthétique? L'essentiel est-il dans la rencontre ou bien dans son effet? Devons-nous majorer la révélation – de quelque manière que nous la nommons (réel, Autre, beau, sublime, etc.) –, ou bien devons-nous placer au pinacle le plaisir que nous poursuivons de la sorte, quand bien même on lui reproche parfois son égoïsme, son égocentrisme ou son relativisme subjectif? Finalement où l'esthétique trouve-t-elle sa vérité entre les pôles opposés d'une métaphysique impossible et d'un esthétisme ou d'un dilettantisme voluptueux?

Je pense à cette formule de Proust dans *Pastiches et mélanges*: «la Beauté ne peut être aimée d'une manière féconde si on l'aime seulement pour les plaisirs qu'elle donne»¹. Elle ne prend sa véritable portée que si on la considère «pour elle-même comme quelque chose de réel existant en dehors de nous et infiniment plus important que la joie qu'elle nous donne». Que nous en avons assez, en effet, de cette esthétique de la réception mal digérée qui réduit l'acte esthétique à ses effets pathiques, à une jouissance séparée de ses principes et ne servant aucunement à remonter vers eux! Voilà qui ne déboucherait que sur le vide, ne nous unirait profondément à personne, aboutirait à la stérilité et à l'ennui.

Le plaisir esthétique est-il un automatisme naturel, un devoir ou encore une sensation- sentiment isolable et contrôlable?

Je voudrais commencer par dégager trois théories toujours renaissantes, qui se prêtent un appui mutuel, bien que les deux premières soient au fond peu compatibles :

1. celle qui postule un automatisme d'apparition du plaisir : théorie de la nécessité naturelle;
2. celle qui nous fait une obligation de le ressentir: théorie de l'exigence socio-morale;
3. celle qui dénonce son caractère fictif et inefficace, en opposant l'artificialité de la représentation au sérieux des choses: théorie de la superficialité et du non débordement.

¹ Proust, M., *Pastiches et mélanges*, dans Id., *OC, Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 110.

Si l'on opte pour un plaisir automatique – fondé sur une nécessité naturelle –, on fait comme si le plaisir était lié à la chose une fois pour toutes, comme si l'*homo aestheticus* était interchangeable: le même homme éprouverait toujours les mêmes sensations-sentiments, quelles que soient les circonstances!

Si l'on opte pour un plaisir obligé – né d'une exigence socio-morale –, on fait du plaisir un produit de l'éducation et on absolutise l'injonction du Surmoi: «Jouis, aime; sinon tu n'es pas un homme digne de ce nom, tu n'es simplement pas 'normal'».

Si l'on opte, enfin, pour un plaisir seulement formel – clos sur la représentation –, on suppose non seulement que le plaisir affecte de façon stable et prévisible, mais qu'il se donne sa propre norme, s'interdit l'excès et ne peut se transformer en son contraire. On postule alors non seulement l'automatisme du plaisir ou son obligation morale, mais son maintien dans des limites étroites et prévisibles. L'analyse critique a parfois cet effet que regrettait déjà Burke: elle empêche le plaisir de déborder. De là la perte de sensibilité qui découle d'une certaine forme de savoir. «Je désespère de recevoir jamais des meilleures productions du génie le même degré de plaisir que me firent éprouver à cet âge des œuvres que je juge aujourd'hui frivoles et méprisables», écrivait-il ainsi dans son Introduction de 1759 sur le goût à la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Et le grand historien d'art, Daniel Arasse, de lui faire écho dans son délicieux pamphlet, *On n'y voit rien*: «Les iconographes sont les pompiers de l'histoire de l'art»². Là où le génie fait éclater l'incendie, les critiques arrivent avec leurs pompes à eau et inondent le site, de manière à calmer aussitôt le jeu. Reste qu'il existe bien d'autres types de pompiers que les historiens de l'art; et ils éteignent l'enthousiasme de façon autrement destructrice.

Posons donc que la spontanéité doit pouvoir s'affirmer indépendamment de la règle, même si elle la suit par ailleurs; que la prise de conscience d'un devoir de plaisir risque de paralyser le surgissement d'un plaisir véritable, que ce plaisir déborde et qu'il se développe plus aisément dans l'inattendu, aux marges du licite, lorsqu'il n'est pas obligatoire et même lorsqu'il frôle l'illicite. «Quel dommage que ce ne soit pas un péché!»: nous faisons facilement nôtre le regret que Stendhal attribue à une princesse italienne du XVIII^e siècle, alors qu'elle se rafraîchissait *d'una granita* au soir d'une brûlante journée d'été³.

Posons, enfin, que le sens de la mesure est indépendant du plaisir comme tel. Si légitime que soit la volonté d'en émousser l'acuité et de le transformer – selon l'idéal épicurien – en *aponie* (absence de douleur du corps) et en *ataraxie* (absence de trouble de l'âme), elle constitue une logique du plaisir qui n'est pas la seule possible, comme suffirait à en témoigner le sadisme qui dénoue le plaisir de toute attache privilégiée à une quelconque harmonie dont il serait l'heureuse conscience.

La terribilité du sublime

Qu'en est-il du plaisir dans ce type particulier de «pouvoir esthétique» que constitue le sublime⁴, et qui nous découvre comme par effraction des aspects éblouissants et vertigineux? Le sublime surgit comme l'éclair et nous entame en mettant à découvert l'abîme du réel. L'intensité de l'expérience qu'il commande, sa violence, sa «terribilité»

² Arasse, D., *On n'y voit rien*, Denoël, Paris 2000, p. 27.

³ Stendhal, *Chroniques italiennes, Les Cenci, oc*, éd. Henri Martineau, Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), p. 681.

⁴ Voir Saint Girons, B., *Le pouvoir esthétique*, Manucius, Paris 2009.

semblent peu compatibles avec le plaisir, au sens ordinaire du terme, cependant que la plénitude de sa présence empêche de la réduire à une simple «fiction», à une simple représentation. Le sublime déborde. Loin de nous désintéresser de l'Autre, il semble en émaner et y reconduire. C'est en ce sens que le principe qui gouverne le sublime, son *ruling principle*, comme l'a écrit Burke, est la terreur, mais une terreur profonde, métaphysique, issue des profondeurs de l'imagination et d'un raison qui n'est plus la raison seulement ratiocinante. Pas de simples petits frissons, ni d'excitations superficielles, faussement terrifiantes. Comme l'a écrit Melville dans *Moby Dick*,

Pour ceux qui manquent d'imagination, il n'y a rien de terrible dans les apparences. Mais pour d'autres esprits, les apparences suffisent quand, examinées sous toutes les formes, elles sont universellement et mystérieusement terribles⁵.

Faut-il alors parler de plaisir négatif ou de douleur ? La douleur semble plus objective et plus autonome que le plaisir ; elle s'impose par la contrainte et dessine violemment la brèche par laquelle elle s'engouffre. Mais, face à l'importance de ce que le sublime nous révèle la douleur (même sublimée) ne finit-elle pas par se trouver marginalisées ?

Notre ambivalence à l'égard du plaisir est au fond bien étrange, comme le montre Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, juste avant de développer sa magnifique définition du plaisir comme ce qui achève l'acte et est de l'ordre du surcroît, puisqu'il s'ajoute à l'acte, comme à la jeunesse sa fleur. Rappelons l'entame du livre X :

On admet d'ordinaire que le plaisir est ce qui touche le plus près à notre humaine nature ; et c'est pourquoi l'éducation des jeunes gens, c'est par le plaisir et la peine qu'on les gouverne. On est également d'avis que, pour former l'excellence du caractère, le facteur le plus important est de se plaire aux choses qu'il faut et de détester celles qui doivent l'être⁶.

Il est bien symptomatique que nous désignons du même nom les plaisirs *effectivement* ressentis et les plaisirs *légitimement* ressentis. Or, ce plaisir qui définit un chacun est à la fois celui d'un sentir spontané et celui d'un sentir éduqué, réfléchi, consenti. Aussi bien ne s'étonnera-t-on pas de l'opposition permanente entre deux camps : l'un privilégiant l'anthropologie empirique, l'autre l'éducation fondée sur la construction de modèles. «Les uns prétendent que le plaisir est le bien», poursuit Aristote ; «d'autres, au contraire, qu'il est entièrement mauvais». Ainsi les éducateurs prennent le plaisir à revers, sans toutefois être totalement crédibles, cependant que les hommes étourdis et superficiels revendiquent la volupté immédiate.

Maintenant il faut bien comprendre que selon une longue tradition qui remonte à l'antiquité grecque, le plaisir se trouve condamné, sans référence directe à l'éthique, par le seul fait de son lien à la douleur. Cette douleur est d'abord physiologique : elle tient à la visée purement réplétive de l'appétit sensible et à son insatiabilité croissante, dès qu'on lui donne satisfaction. Bref, elle n'exprime que l'animal en nous. «Tous les bœufs, les chevaux et toutes les bêtes vont à la chasse au plaisir [*khairein*]», écrit ainsi Platon dans le *Philèbe*⁷.

⁵ Melville, H., *Moby Dick*, 1850, trad. Lucien Jacques, Jean Smith et Jean Giono, Gallimard, Paris 1941, XLII, p. 273.

⁶ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, 1. Voir trad. René Antoine Gontier et Jean Yves Jolif, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 1958-1959.

⁷ Platon, *Philèbe*, 67b 1-2.

Dans pareil contexte, le propre du sublime est de revaloriser la douleur. Seulement il le fait en ne la réduisant plus à l'assujettissement au besoin, à la nécessité, mais en y reconnaissant la stimulation même de la vie, ce qui en manifeste la dimension proprement tragique – généralement masquée par ce qu'on peut appeler «la raisonnable philosophie». Avant donc d'étudier la notion de plaisir négatif que développent Burke, puis Kant, il faut rappeler comment, à la différence d'un beau bien respirable, bien visible et bien mémorable (*euanapseuton, eusynopton, eumenoneuton*)⁸, le sublime, chez Longin, coupe le souffle, obscurcit la vision et défie la mémoire. Il naît d'un choc (*explexis*), d'un éblouissement, d'une entame. Telle est la raison fondamentale pour laquelle il ne saurait s'installer dans le sensible, mais seulement y passer au triple sens du terme: apparaître un court instant, se faire admettre et disparaître.

Je suis frappée de ce que Longin ne parle guère du plaisir à propos du sublime. Pareille marginalisation tient au fait que le rapport à un réel éblouissant, découvert par cette cime du discours qu'est le discours sublime (*hupsegoria*), occupe tout le devant de la scène. Au contraire, au XVIII^e siècle, la spéculation esthétique part du plaisir et le sublime se trouve lié à un plaisir négatif.

Le «paradoxe» du plaisir esthétique: de l'abbé du Bos à Burke et Kant

Comment expliquer le «paradoxe» d'un plaisir esthétique qui se confond parfois avec la douleur, puisqu'il arrache des larmes et crée une forte tension psychique. Ce plaisir négatif ou relatif doit-il encore continuer à être qualifié de plaisir ou bien faut-il lui donner un autre nom? Tel est le problème que pose l'abbé du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de 1719 et que reprend Burke dans sa *Recherche philosophique* de 1757.

Mais Burke distingue fermement deux types de plaisir et deux types de douleur. Le plaisir qui naît de l'éloignement de la douleur n'est pas un plaisir positif, comme, inversement, la douleur produite par la disparition du plaisir n'est pas une douleur positive. Le simple éloignement d'une souffrance n'a rien à voir avec l'état de grâce où nous jette un plaisir inattendu. Et, inversement, malgré l'appellation commune de douleur, il y a une différence radicale entre un désespoir dont l'intensité nous brise et un simple chagrin auquel nous ne nous livrons pas sans complaisance. Le plaisir négatif se distingue ainsi du plaisir positif, tout comme la douleur négative de la douleur positive.

Quel nom, alors, donner à ce plaisir négatif? Faut-il, pour le baptiser, inventer un néologisme ou bien utiliser un vocable déjà existant et procéder par resserrement du champ sémantique? Burke prend la seconde option et utilise le terme usuel *delight* – rendu en français par «délice» –, pour lui donner le sens nouveau, puisque très restreint, d'un plaisir qui naît de la relation à la douleur, qu'il s'agisse d'éloignement, de métamorphose ou d'exploitation de celle-ci.

Certainement, le sentiment qui naît de l'éloignement ou de l'atténuation d'une douleur n'a rien par nature d'affligeant ou de désagréable. Ce sentiment, si flatteur en bien des circonstances, mais toujours différent d'un plaisir positif, ne porte pas de nom que je connaisse; mais cela ne l'empêche pas d'être fort réel et de différer de tous les autres. [...]

Chaque fois que j'aurai l'occasion de parler de cette espèce de plaisir relatif, je l'appellerai *délice* (*delight*); et j'aurai soin de ne jamais utiliser ce mot en aucun autre sens. Je suis bien con-

⁸ Voir Lombardo, G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002, et Id., *L'esthétique antique*, Klincksieck, Paris 2011, chap. IV.

vaincu qu'il n'est pas reçu communément dans l'acception que j'ai adoptée ; mais je pense qu'il vaut mieux emprunter un terme déjà connu et en limiter la signification qu'en introduire un nouveau, qui pourrait ne pas s'incorporer aussi bien à notre langue⁹.

Aux yeux de du Bos, seule l'horreur du vide ferait naître le besoin d'être occupé; au fond, l'homme ne chérirait sa passion qu'à cause des mouvements qui, remuant son âme, le soulageraient d'un ennui imminent. Telle ne saurait être la position de Burke, dont l'imagination est beaucoup trop forte pour avoir besoin de stimulants aussi artificiels. Il y a ceux qui croient maîtriser l'intensité et ceux qui en découvrent la sollicitation aiguë. Burke est de ces derniers. Aussi bien la passion primitive qu'évoque la *Recherche* n'est-elle pas l'ennui, comme chez du Bos, mais une curiosité irréspressible, dont le principe est si actif qu'il se mêle «plus ou moins» à toutes les autres passions.

Du Bos confère à l'art un statut inférieur: celui de susciter des passions distrayantes et aisées à supporter, car elles proviennent d'objets artificiels, seulement «imités» – de simples copies ou des fantômes d'objet¹⁰. Or, à fantômes d'objets fantômes de passions, à objets artificiels passions artificielles, à productions maîtrisées par l'art passions maîtrisées par le sujet. En somme, «l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse»¹¹. Même s'il arrive à Du Bos de reconnaître que, parfois, «la copie nous attache plus que l'original», l'art, production de l'homme, reste une fiction finalement peu efficace et donc sans danger.

Burke, au contraire, fait de l'art la nature de l'homme; vivre pour un homme digne de ce nom, pour un homme doté du langage, c'est vivre en artiste, mêler les mots aux choses, les œuvres à la nature; et le faire à ses risques et périls. Les passions artistiques ne sauraient donc différer par nature des autres passions: elles sont à leur instar à la fois réelles et factices, à demi engainées dans leur objet, à demi repétries par le sujet. La ligne de clivage ne passe pas entre une réalité, devenue définitivement modèle, et un art qui l'imiterait sans réussir à la refaçonner. L'art, tout au contraire, forge sans cesse notre monde.

L'exemple du Suave mari magno: des limites du pouvoir esthétique

Prenons un exemple typique de plaisir esthétique ambigu: celui pris à la contemplation d'un naufrage par un spectateur, en sécurité sur le rivage. Tout au long du XVIII^e siècle, on reprend à l'envie les vers de Lucrèce pour s'interroger sur leur sens:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra alterius magnum spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est¹².

⁹ Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful)*, 1757 et 1759, trad. Baldine Saint Girons, 3^e éd. revue et abrégée, Livre de poche, Vrin, Paris 2009, avec 10 illustrations, II, 2, adjonction de 1759.

¹⁰ Du Bos, J.-B., *Réflexions critiques*, 1719, 6^{ème} édition, Pissot, Paris 1755, rééd. ENSB-a, Paris 1993, I, 3, p. 25. «Que le mérite principal des poèmes et des tableaux consiste à imiter des objets qui auraient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles».

¹¹ *Ibid.*, I, 6, p. 52.

¹² Lucrèce, *De rerum natura*, II, vers 1 à 6, texte établi par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris 1978.

(Qu'il est doux, lorsque, sur la haute mer, les vents agitent les flots, d'assister de la terre aux rudesses épreuves d'autrui; non que cette souffrance soit un plaisir si grand, mais qu'il est doux de voir à quels maux on échappe!)

Que signifie la transformation d'une catastrophe naturelle en spectacle? Telle est la question posée de Zénon à Montaigne et à Pascal, puis de Hume et de Du Bos à Burke et Kant. Hans Blumenberg lui a consacré un passionnant ouvrage: *Nauffrage avec spectateur*¹³. Ainsi, autant Montaigne aime regarder le naufrage de la terre ferme; autant Pascal, lui, exclut la possibilité de quitter la mer. «L'homme d'entendement n'a rien perdu s'il a soi-même», écrit Montaigne en écho aux philosophes antiques¹⁴: la nature donne du bonheur à qui sait «plier bagages» et se contente de peu. Tout autre est la perspective de Pascal: «Vous êtes embarqué»¹⁵. Le séjour loin de l'océan et la paisible distance spectatorielle m'est interdit: je suis en permanence exposé à la tempête et au naufrage. Impossible d'être seulement spectateur. Que je le veuille ou non, je suis engagé dans un voyage sans retour. Le futur naufragé, c'est moi, du moins si je refuse de croire au Dieu tout-puissant ou de prier pour son existence.

Blumenberg analyse plusieurs mutations de la métaphore au cours du temps; mais il manque cependant à mes yeux le moment crucial qui fait passer la métaphore du registre philosophique et moral au registre esthétique qui est notre objet. De fait, il ne remarque pas que le texte de Lucrèce est systématiquement invoqué dans l'exemplification du sublime et qu'il l'est pour montrer les limites du plaisir esthétique. Non seulement celui-ci serait futile, parce que le danger que je me représente serait pensé comme inexistant pour moi; mais cette satisfaction serait nécessairement égoïste. Premièrement, je ne jouirais que d'une fiction, et, deuxièmement, une grande partie de mon plaisir tiendrait à la considération que je suis exempt des maux dont je vois autrui accablé¹⁶.

Le premier argument, qu'on pourrait appeler celui du primat de la réalité, est développé par du Bos dont nous avons vu qu'il distinguait entre les passions réelles causées par des objets «réels» et les passions seulement «artificielles» ou fantomatiques, suscitées par des objets artificiels.

Le second argument, celui du retour sur soi ou de la comparaison, est développé par Addison et Hume: Addison estime que le fait de songer à l'absence de danger encouru stimule le plaisir ressenti¹⁷, et Hume ajoute que l'idée de la douleur d'autrui augmente celle de notre propre bonheur sous l'action d'un principe de comparaison qui joue alors un rôle supérieur au principe de sympathie (ou d'identification, pour le dire en termes freudiens)¹⁸. Du Bos nie, en revanche, l'action de la comparaison et omet significativement les vers qui font allusion à la jouissance d'une souffrance évitée quand il cite le *Suave, mari magno*: le plaisir éprouvé à la vue des malheurs d'autrui tiendrait, selon lui, au simple besoin d'échapper à l'ennui.

Burke et Kant qui ont un sens aigu du sublime vont plus loin que leurs prédécesseurs, en comprenant ce qu'il y a de superficiel dans pareilles interprétations. Kant, pourtant, hésite, car «le fait que le danger ne soit pas pris au sérieux n'implique point (comme il pourrait le sembler) que l'on ne prenne pas au sérieux ce qu'il y a de subli-

¹³ Blumenberg, H., *Nauffrage avec spectateur – Paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. Laurent Cassagnou, L'Arche, Paris 1994; éd. orig. *Schiffbruch mit Zuschauer*, Suhrkamp, Francfort 1979.

¹⁴ Montaigne, M., *Essais*, I, 38, Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), p. 255.

¹⁵ Pascal, B., *Pensées*, Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1213.

¹⁶ Voir Burke, E., *Recherche philosophique*, I, 13: «La sympathie».

¹⁷ *The Spectator*, 30 juin 1712.

¹⁸ Hume, D., *Traité de la nature humaine*, III, III, 2.

me dans le pouvoir de l'esprit». D'un côté, il sépare le sentiment du sublime de l'occasion qui l'a motivé: l'océan, soulevé par la tempête est «simplement hideux»¹⁹ et nous ne le croyons sublime que par «subreption», dans la mesure où le respect pour l'objet ne fait que dissimuler le respect, bien plus profond, que nous éprouvons pour l'Idée de l'humanité présente en nous comme sujets. Mais, de l'autre côté, il relie le sublime à l'affrontement d'un danger réel et non au jeu avec un danger simplement fictif, en soutenant que le guerrier qui brave la mort paraîtra toujours plus sublime que celui qui se maintient à l'abri. Le sublime esthétique croîtrait donc à proportion du risque et de son effectivité!

La guerre, lorsqu'elle est conduite avec ordre et un respect sacré des droits civils, a quelque chose de sublime en elle-même et elle rend d'autant plus sublime la forme de penser du peuple qui la conduit ainsi, qu'il fut exposé à d'autant plus de périls en lesquels il a pu se maintenir courageusement ; en revanche une longue paix rend souverain le pur esprit mercantile en même temps que le vil intérêt personnel, la lâcheté et la mollesse, abaissant ainsi la manière de penser du peuple.²⁰

Ce qui nous intéresse est que le futur auteur du *Projet de paix perpétuelle* ne démente pas, mais, au contraire, mette en lumière les possibilités d'éducation au sublime que recèlent certaines situations.

L'expérience du sublime porte, en effet, témoignage de la dualité de la vocation humaine. Le sublime va immédiatement dans un sens opposé à celui de la vie, alors que le beau épouse son cours; le délice naît de la pression d'une exigence, alors que le plaisir réside dans la reconnaissance d'une beauté qui nous flatte. Cependant, sans cette tension et cette contraction douloureuse des nerfs, cause efficiente des idées du sublime, quel rempart posséderions-nous contre «la mélancolie, l'abattement, le désespoir» liés à l'inertie? Le sublime arrache l'homme à lui-même; aussi, pas plus que nous ne pouvons vraiment le retenir, nous n'arrivons à vouloir séjourner en lui. L'homme en définitive trouve son aliment dans l'obscurité, alors même qu'il s'enchanté de clarté; il aspire au beau, mais est arrêté par le sublime.

Le délice est cette tranquillité ombragée d'horreur, dont Burke fait la source du sublime. Clarté dans les ténèbres, volupté dans la souffrance, danger mortel, vers lesquels l'homme se sent irrésistiblement attiré. Descartes, curieusement, en avait senti la nature, lui qui voyait dans la passion esthétique la plus violente de toutes les passions, la plus trompeuse²¹.

En quoi le plaisir esthétique du sublime se distingue-t-il alors du plaisir de contempler et de comprendre, commun à toutes les activités théoriques? C'est qu'il accompagne un jugement réfléchissant et non déterminant. C'est qu'il ne subsume rien sous des concepts préalablement donnés. Ces concepts doivent être «pour ainsi dire» remplacés; et ils le sont par des sensations-sentiments ou des affects, qui ébranlent l'homme tout entier directement dans son corps. Le paradoxe tient ainsi à ce que l'affect sensible le plus individuellement subjectif, s'unisse à une représentation universelle. De là ce concept majeur de l'esthétique kantienne: «l'universel subjectif» qui me conduit à créditer autrui en droit, sinon en fait, du même sentiment que celui que j'éprouve.

¹⁹ Kant, I., *Critique de la faculté de juger*, § 23.

²⁰ *Ibid.*, § 28.

²¹ Voir Descartes, R., *Les passions de l'âme*, article 85. Descartes réserve le terme d'«horreur» à l'aversion que nous éprouvons à l'égard du laid. Le laid serait ainsi la première ébauche du sublime, comme forme de contrainte désagréable.

Le propre du sublime est de réaliser un grand écart entre le singulier et l'universel, me permettant ainsi de subsumer la disharmonie et la cacophonie apparentes sous l'Idée de totalité. L'idée de cosmos ne commande pas l'expérience; mais elle en surgit, malgré le caractère informe, distendu, troué, des éléments sensibles qui la manifestent. Le sublime va jusqu'à engendrer le sentiment que les signifiants s'incorporent au réel, rejoignent les phénomènes du monde, font UN avec eux. On «arrime» les signifiants dans le réel, comme on arrime une cargaison dans la cale d'un navire: tout d'un coup le navire et la cargaison ne se distinguent plus.

Reste que, pour éprouver ce sentiment du sublime – qu'on puisse ou non encore baptiser «plaisir» pareil moment d'excitation et de justification majeures –, encore faut-il se métamorphoser de simple spectateur en «acteur esthétique»²².

La précéllence doit-elle être donnée à l'œuvre ou bien à l'expérience qui la découvre?

Il importe de revaloriser l'acte esthétique, sans pour autant réduire l'art à l'expérience qu'il engendre. Si Heidegger refuse de «traîner l'œuvre dans la vaine sphère de l'expérience vécue» et de «la rabaisser [...] au rôle de stimulus pour expériences esthétiques», c'est pour considérer l'œuvre en elle-même et le faire de la façon la plus sérieuse possible.

Depuis que l'on considère expressément l'art et les artistes, cette considération a pris le nom d'Esthétique. L'esthétique prend l'œuvre d'art comme objet, à savoir comme objet de l'*aisthesis*, de l'appréhension sensible au sens large du mot. Aujourd'hui on appelle cette appréhension expérience vécue (*das Erleben*). La façon dont l'art est vécue par l'homme est censée nous éclairer sur son essence. L'expérience vécue est le principe qui fait autorité non seulement pour la jouissance artistique, mais aussi pour la création. Tout est expérience vécue. Mais peut-être l'expérience vécue est-elle bien l'élément au sein duquel l'art est en train de mourir. Il est vrai qu'il meurt si lentement qu'il lui faut, pour mourir, quelques siècles²³.

Sans doute confond-on trop souvent l'art avec ses contre-façons. Mais plus l'idéal scientifique devient rigoureux, plus aussi s'accroît la conscience que l'art, au sens fort du terme, répond à des besoins que la science ne saurait combler.

Aussi bien est-il essentiel de comprendre l'articulation entre plaisir esthétique et plaisir artistique. La remontée de la sensation-sentiment esthétique vers sa condition de possibilité dans le sujet désirant n'est pas la saisie de l'œuvre en tant qu'œuvre, toujours inscrite dans une histoire complexe des techniques, des théories artistiques, de la civilisation, au moment même où elle semble s'en échapper par la force extraordinaire de sa conception.

Le plaisir peccamineux lié à la simple représentation: du rôle de l'Eglise dans l'attention portée aux affects

Pour expliquer le rôle de premier plan attribué à l'affect dans la sphère esthétique au XVIII^e siècle et sa large introduction, même sous forme négative, dans la spéculation sur

²² Voir Saint Girons, B., *L'acte esthétique – Cinq réels, cinq risques de se perdre*, coll. 50 questions, dirigée par Belinda Cannone, Klincksieck, Paris 2008.

²³ Heidegger, M., Postface à «L'Origine de l'œuvre d'art», dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1992, p. 63.

le sublime, il faut prendre en compte la nouvelle donne introduite par le christianisme, qui assimile possiblement à un péché la jouissance liée à la simple représentation. «Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle», déclare Mathieu, v, 28. Aussi bien les Pères de l'Église et les théologiens médiévaux ne cessent-ils de s'interroger sur cette forme spécifique de plaisir qui consiste à savourer le fantasme ou l'effigie de l'objet convoité. Est-ce un péché et à quel type appartient-il? Vénuel ou mortel?

C'est dans cette perspective qu'ils forgent le concept de *delectatio morosa*²⁴. Ce syntagme se laisse mal traduire: ni l'adjectif, ni le substantif ne possédaient le sens qu'ils ont pris dans les termes français qui en sont dérivés.

1. D'une part, l'adjectif *morosa* ne renvoie pas à cet aspect morbide de rumination compulsive que désigne aujourd'hui le français «morose»: il désigne seulement l'attardement (*mora*) à la représentation, l'abandon au fantasme et la complaisance à son endroit. Voilà qui revient à valoriser la fiction, le jeu, la pensée préliminaire au détriment de la chose représentée et de l'acte accompli. On peut suivre les traces de pareil déplacement du plaisir dans la lecture scolastique que font saint Thomas et ses disciples de *La Poétique* d'Aristote: le plaisir de la représentation est alors délié de la *res* et peut ainsi devenir neutre moralement, comme c'est le cas dans la casuistique laxiste qui triomphe en Occident au milieu du XVII^e siècle, après de rudes combats contre la casuistique rigoriste.
2. D'autre part, en se conjuguant avec la *morositas* au XII^e siècle, le concept de *delectatio* prend une inflexion décisive qui respecte l'étymologie latine du terme. Celui-ci provient, en effet, de *lax* (*lacio*) qui signifie le piège, les lacs, et de *deliciere*, prendre dans ses rets. De là dérivent à la fois l'ancien français «délit», l'actuel «délice» et l'anglais *delight*. Les pièges de la *delectatio morosa*, le délit qu'elle constitue éventuellement, sont liés à la stase du désir qui s'attarde à l'image de l'objet en se retranscrivant dans l'univers de la fantasmagorie.

Sans faire de l'étymologie raison, mais en respectant l'histoire profonde des mots, on peut alors comprendre comment la *delectatio* se trouvait doublement prédestinée à désigner la jouissance esthétique: celle qu'on prend à la représentation de l'objet dans une relative indifférence à l'égard de sa possession et celle qui se situe aux limites possibles du délit. Mais, de la sorte, elle permettait aussi de caractériser la jouissance artistique, dans son entier. Un étrange dilemme surgit alors: ou bien l'art était pris au sérieux et, dans ces conditions, la *delectatio morosa* devenait délictueuse, si elle s'attachait à la représentation d'actes illicites; ou bien il restait une simple fiction sans conséquences et on pouvait alors parfaitement le tolérer en la justifiant par sa valeur cognitive, mais aussi par sa valeur pathique – elle-même pensée comme neutre moralement.

Ce n'est donc pas un hasard si les questions de la moralité de l'art et de sa portée politique surgissent grâce à la théorisation du sublime à travers une sévère mise en question du plaisir esthétique et du plaisir artistique d'abord crédités de négatif et, enfin, marginalisés. Grâce au sublime, la légitimation purement hédoniste de l'art se trouve remise en question dans une perspective nouvelle: ni seulement intellectualiste, ni seulement religieuse.

Mais, si l'on y pense bien, la réflexion sur le beau conduisait déjà, par elle seule, à cette remise en question, dans la mesure du moins où on ne faisait pas du beau

²⁴ Voir Baladier, Ch., *Eros au Moyen Âge. Amour, désir et délectation morose*, éd. du Cerf, Paris 1999, et article «Plaisir», *Vocabulaire européen de philosophie*, dir. Barbara Cassin, Seuil, Le Robert, Paris 2004.

quelque chose de secondaire et où on ne le réduisait pas une valeur parmi d'autres, parfaitement isolable en soi et non débordante.

Pour conclure

Je dirai que ce qui m'étonne le plus est le fait que nous puissions considérer comme essentiel le surgissement d'un certain rapport au réel ou à l'Autre, que nous soyons capables d'y trouver une forme de vérité, d'excellence ou de beauté insoupçonnées, que nous arrivions à placer le souci de joindre ce réel avant les préoccupations de notre moi et ses petits plaisirs. Sans doute est-ce un sentiment de la justice qui se manifeste alors: nous accédons à l'obscur conscience que chacun d'entre nous n'est qu'un grain de sable dans l'univers, balayé par les intempéries. Mais il y a davantage: si nous frémissons de tout notre être devant ce quelque chose qui se révèle soudainement et s'instille mystérieusement en nous, n'est-ce pas que nous croyons alors renouer des liens profonds avec ce Tout dont nous avons fait sécession pour nous individuer et assumer une provisoire autonomie? Si difficile à vivre que soit l'événement, nous réussissons tout de même à lui trouver une saveur cachée. Son inhérence au présent, à ce prodigieux présent qu'est le présent comme tel, ne suffit pas à l'expliquer: il faut encore que naisse un sentiment non pas de fusion (au sens du «sentiment océanique»), mais de jonction sporadique avec le réel.

Tout ce à quoi j'ai essayé de réfléchir, cher Luigi, peut se résumer dans ce paradoxe qui écartèle le plaisir esthétique entre une série d'extrêmes opposés: l'évidence psycho-physiologique et l'expérience socio-morale, le réel et l'artefact, mais aussi l'altruisme et l'égoïsme, la solitude assumée et l'effet de contagion, l'essentiel et le surcroît, etc. Car le plaisir n'est pas seulement donné: il se prend. Et la «prise» du plaisir exige à la fois un abandon et un consentement. C'est en ce dernier sens que nos plaisirs nous jugent.

De là vient aussi l'impossibilité d'isoler le plaisir et de le protéger de la douleur sans un très fin calcul des plaisirs à la manière de Bentham. Il est incontestable que la douleur agit davantage comme une contrainte qui force et brime notre volonté, alors que le plaisir, lui, va davantage dans le sens de notre désir et favorise la croyance en la liberté. Mais les liens étroits du plaisir à la douleur ne cessent de brouiller nos idées. Qui veut le plaisir rencontre nécessairement la douleur: l'une s'attache à l'autre comme l'envers à endroit.

Mieux, les plaisirs esthétiques oscillent tous entre les deux extrêmes du positif et du négatif: d'un côté, ce qui semble un don immérité, une plus-value inescomptée, un pur surcroît; de l'autre côté, un éloignement de la douleur par les effets – conjugués ou non – du soulagement, de la transformation, de la sublimation. Mais le plaisir négatif mérite-t-il encore le nom de plaisir? Et le plaisir positif lui-même ne s'efface-t-il pas ou ne se marginalise-t-il pas devant l'éblouissement d'une présence dont il n'apparaît plus que comme l'accompagnateur plus ou moins contingent?

L'extrême difficulté de l'esthétique tient dans l'obligation de prendre en compte ces pôles antagonistes qui font apparaître son objet comme proprement «paradoxal», puisque relevant non seulement du savoir et de l'expérimentation la plus concrète, mais de la constitution d'une métaphysique, aussi nécessaire que vulnérable. On en revient à cette réalité mystérieuse, plus importante que la vie propre, plus essentielle que le plaisir au sens restreint du terme, que nous ne pouvons nous empêcher de poursuivre. N'est-ce pas là ce qui fait notre dignité, mon cher Luigi? Quand je vois ton grand œuvre, je ne puis que le croire.

DIRE ESTETICA, FARE ESTETICA CON L'ARCHITETTURA

Michele Sbacchi

Nell'attività dell'architetto il «dire estetica» e il «fare estetica» si intersecano e si fondono in maniera totale e inestricabile. Nella complessità di questa *con-fusione* l'estetica trova specificazioni, conferme, affinamenti. Il momento di tale effettivo arricchimento della disciplina – è bene premetterlo – è parziale ed episodico ma non per questo accantonabile.

Succede infatti che nello studio professionale, nel cantiere o nella simulazione didattica, ovvero sul tavolo da disegno della facoltà di architettura, l'estetica è enunciata, discussa, «messa in opera» frequentemente, seppur frammentariamente, con obiettivi precisi, seppur senza profondi fondamenti concettuali o rigore metodologico. L'estetica è quindi non teorizzata o analizzata, come siamo abituati a fare, ma «utilizzata», se vogliamo strumentalizzata.

Ciò, peraltro, avviene con la sfrontatezza priva di pregiudizi, di chi – l'architetto – spesso è inconsapevole del territorio nel quale si sta muovendo.

Il dialogo tra architetto e cliente, per non parlare qui di quello tra architetto ed esecutori, è il luogo dove i principi estetici vengono a contatto, spesso brutalmente, con le circostanzialità, con i contesti, con i fatti.

E quello tra cliente e architetto è un dialogo prolisso, che accompagna tutti i tempi dell'elaborazione progettuale così come i tempi della costruzione, per protrarsi spesso anche oltre questa, in una dimensione di commento postumo. «Architetto madre» e «cliente padre» come diceva nel Cinquecento Filarete, o, più recentemente, Frank Lloyd Wright pervengono attraverso un rapporto amoroso alla creazione dal nulla di qualcosa di nuovo. Avviene, cioè, fuori dalla metafora, quell'«atto estetologico condiviso» che ci sentiamo di proporre come eufemismo per ciò che comunemente chiamiamo «progetto di architettura».

Ed è proprio questo piegarsi, questo aristotelico «adeguarsi» dei principi alla realtà, dei pensieri alle cose, il banco di prova che misura l'estetica, la rende reale, la contamina ma, in fondo, la redime, la legittima, la rende operativa, seppur in un ambito parziale e specifico quale quello dell'architettura, che certo non rappresenta che solo una frazione dello spettro di applicazione della disciplina estetica.

È però da notare la differenza che intercorre tra architetto e artista: non è nel fare artistico puro, non quindi nel lavoro dell'artista, dello scultore, o oggi del *performer*, che l'estetica trova diretta resa dei conti, o così drastica riduzione. Nel fare artistico infatti la circostanzialità è ridotta, limitata, a volte falsata o addirittura – legittimamente sia chiaro – annullata. Per non considerare il caso in cui essa è inesistente per condizione data. L'opera d'arte, come sappiamo, vive un suo statuto privilegiato in cui il rapporto con la materia, con la vita, con la realtà non è irrinunciabile. L'opera d'arte prescinde – ed è questa, anche, la sua grandezza – dalla materializzazione, dalla contaminazione.

Più modesta, più ordinaria, più convenzionale è l'attività dell'architetto. Questo «muratore che sa il latino», come lo voleva Adolf Loos, trova il suo posto nel consorzio umano per ragioni molto meno nobili e auliche – in verità si tratta di ragioni più emi-

nementemente «pratiche»: la semplice costruzione di un rifugio, di una casa, se vogliamo. Così come nel racconto di Vitruvio o nella raffinata definizione di Gregotti, secondo il quale l'atto primordiale dell'architettura è l'impronta del corpo umano sul terreno.

Ma proprio questa condizione fenomenologica, acutamente intuita da Gregotti¹, sulla scorta delle riflessioni di Merleau-Ponty, ci può illuminare sulla maniera tutta empirica con la quale l'estetica entra a far parte della progettazione architettonica.

Ma torniamo alla differenza tra architetti e artisti: sebbene ambedue siano primariamente occupati da problemi di forma, gli architetti pervengono alla forma perché la trattano in termini di produzione, non di definizione. È in questo senso che il fare estetico si caratterizza nel progetto di architettura. Un fine eminentemente pragmatico spinge l'uomo a costruire, a modificare l'ambiente, a mettere pietra su pietra, a segnare il territorio con le sue impronte, atto primordiale dell'architettura. La produzione finalizzata, la produzione di artefatti utili: è questa l'essenza dell'architettura. Ed essa solo successivamente diventa produzione di forma. Un fatto secondo, conseguente, sebbene non secondario.

L'architettura, in quanto «arte applicata», accede all'estetica con un percorso inverso rispetto a quello artistico, quasi dovuto, forse subito, non privilegiato. Non è il risultato estetico il fine primo o comunque unico dell'architettura. Il percorso del progetto di architettura non è quello che univocamente conduce verso il risultato estetico *tout court*. Piuttosto si tratta di un percorso accidentato, difficile, compromissorio.

La stessa genesi duplice dell'opera architettonica, non privilegio unico dell'artista ma fortemente condizionata dal ruolo del cliente, è rivelatrice di questa particolarissima condizione.

Nell'interrogarci sul perché di questa condizione abbiamo finora insistito su un singolo aspetto, la circostanzialità dell'architettura. Se da un canto ciò è giusto, tale prospettiva necessita di essere arricchita da un ulteriore elemento. Ci riferiamo alla nozione di «funzione», il cui ruolo è sostanziale nel progetto di architettura. L'architettura infatti, seppur in una certa misura portatrice di valori assoluti e svincolati da un funzionalismo lineare, è comunque strettamente legata al soddisfacimento di una o più funzioni specifiche. Sappiamo bene come ciò abbia portato a posizioni estreme quali quelle di chi teorizzava che la forma segue la funzione (*form follows function*)² secondo una corrispondenza diretta, automatica, che non rende conto della realtà e di fatto riduce la ricchezza e complessità del progetto di architettura. Paradossalmente proprio la funzione, che introduce nel progetto di architettura quel dato contestualizzante, contaminativo, di cui abbiamo sinora dibattuto, viene assunta invece come un elemento assoluto, capace di stabilire forme, in maniera univoca, a partire, appunto, da funzioni. Non possiamo che discostarci da tale posizione, peraltro ancora molto diffusa, che conduce all'illusione che la funzione di un edificio possa determinarne in maniera cogente la forma. Contro tale posizione si sono espressi personaggi come Aldo Rossi e Joseph Rykwert, solo per citarne alcuni³. La funzione, invece, come abbiamo cercato di svelare, più che ricoprire il ruolo di parametro discriminante rispetto alle infinite possibilità formali, arricchisce il progetto di quel *quid* contestuale che lo complica. La funzione non è quindi una scorciatoia verso la definizione formale ma, nella nostra visione, un percorso tor-

¹ Cfr. Gregotti, V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, in particolare il capitolo 3.

² Vale la pena ricordare, per la sua interessante paradossalità, il fatto che il primo enunciato di tale slogan non fu un architetto né un ingegnere, come sarebbe lecito aspettarsi, ma uno scultore, Oratio Greenough, per l'appunto.

³ Cfr. Rossi, A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, e Rykwert, J., *The First Moderns*, MIT Press, Cambridge-London 1980.

tuoso. La questione è stata notata da una pluralità di addetti ai lavori, così come da osservatori esterni. Citiamo a tal proposito Gadamer: «Un edificio rimanda al di là di se stesso in duplice senso. È infatti determinato sia dallo scopo a cui deve servire, sia dal luogo che ha da occupare nell'insieme di un certo ambiente. Ogni costruttore deve fare i conti con entrambi questi elementi»⁴.

Più interessante, rispetto al «funzionalismo ingenuo» di chi ha così inteso il rapporto forma/funzione, è la posizione dei rigoristi. Lodoli, il loro maggiore esponente – siamo nel Settecento –, si occupò della funzione, trattando del suo rapporto non già con la forma ma con il concetto, invero più sofisticato, di «rappresentazione». «Sia funzione la rappresentazione» era il suo celebre motto con il quale la rappresentazione – nel senso di *Vorstellung* – sostituisce il più ambiguo termine di forma⁵.

Ma quanto finora discusso va relazionato a due accadimenti estremamente influenti sulla condizione contemporanea del progetto di architettura. Mi riferisco in prima istanza alla crisi del bello canonico, spesso enunciata come «crisi del classicismo», più correttamente, a nostro avviso, indicata come «era della rappresentazione divisa»⁶. E, in seconda istanza, al ruolo della nozione di carattere, con tutte le implicazioni che essa implica, non ultima la cosiddetta «estetica dell'atmosfera».

L'attuale condizione dell'architettura è frutto di un processo di lunga durata che vede un lento, progressivo mutamento di quelle condizioni che hanno caratterizzato per circa due millenni l'architettura occidentale. In una sintesi rapidissima possiamo affermare che l'architettura fino alla fine del Seicento costituiva uno dei modi di rappresentazione di una realtà soprannaturale. L'architettura era cioè metafora di un ordine macrocosmico esterno di cui costituiva una fisicizzazione. La sua essenziale componente antropomorfa era un chiaro riflesso di questa condizione secondo le dottrine pitagorico-platoniche. L'edificio era metafora del corpo umano in quanto quest'ultimo era assunto come un microcosmo informato all'armonia del macrocosmo. Rispettarne le leggi matematiche – i ben noti rapporti proporzionali – significava garantire, attraverso l'edificio, il perpetuarsi di un ordine divino o soprannaturale. La bellezza derivava in maniera diretta da canoni e rapporti proporzionali tra le parti dell'edificio. L'*homo ad circum* di Leonardo, ripreso in quasi tutti i trattati rinascimentali, era una sintesi efficacissima di questa teoria. Questa tradizione si incrina a partire dal Quattrocento in modo molto sommerso ma registra un momento decisivo alla fine del Seicento quando con Claude Perrault e Christopher Wren viene messa in evidenza l'arbitrarietà del «bello» a partire dalla constatazione che i canoni classici differiscono non poco sia nei trattati tra di loro sia rispetto ai reperti dell'antichità. Ma il fenomeno è più profondo: è un riflesso infatti dell'impatto del pensiero cartesiano. Ed è al contempo l'inizio di quella generale crisi della scienza europea di cui Husserl ci ha edotto. A partire da quel momento, con una crescente progressione, l'architettura perde il suo statuto simbolico e metaforico e si rivela nel suo aspetto più drasticamente pragmatico: è la condizione contemporanea. L'architettura non è più metafora di verità trascendentali ma solo «strumento» di una società tecnologica. È chiaro quindi come in questo contesto la funzione abbia preso il sopravvento. Le considerazioni fatte nella prima parte di questo scritto, pensate in

⁴ Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960 (citiamo dalla tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 192).

⁵ Cfr. Rykwert, J., «Lodoli on Function and Representation», *The Architectural Review*, luglio 1976, pp. 21-26.

⁶ Dobbiamo questo termine a Dalibor Vesely. Cfr. i suoi articoli «Architecture and the Conflict of Representation», *Architectural Association Files*, 8, 1984, pp. 21-38, e «Architecture and the Poetics of Representation», *Daidalos*, 22 (1987), pp. 24-35, oggi ripresi nel recente *Architecture in the Age of Divided Representation*, MIT Press, London 2004.

senso assoluto, se vogliono essere riportate allo specifico della condizione contemporanea devono tenere conto di tale presupposto.

E veniamo al secondo degli elementi utili alla comprensione dei modi del «fare estetica» al quale ho fatto riferimento: la nozione di «carattere». Il carattere, la cui importanza è fondamentale e di antica origine per l'architettura, permette di accedere ad aspetti dell'architettura legati all'adeguatezza, al decoro, che prescindono quindi da questioni più eminentemente tipologiche. La genesi di tale idea è ben nota: è il vecchio concetto di *prepon* che diventa *decorum* nella retorica ciceroniana⁷. Esso permea la teoria dell'architettura attraverso Vitruvio e ne costituisce elemento fondamentale specialmente nel Settecento e nell'Ottocento. In epoca moderna, però, la fortuna della nozione di tipo ne annebbia il ruolo così che nei dibattiti degli architetti si fatica a comprendere che le questioni, molto spesso, riguardano un aspetto preciso, quello del carattere dell'edificio. La bellezza di un edificio non si determina solo in termini assoluti, come si tende a fare guardando al solo aspetto tipologico, ma attraverso quella nozione di «bello effettivo» o di «bello adeguato» che si manifesta appunto nel carattere. Nell'obliterare la nozione di carattere si rende il «dire estetico» sull'architettura vago, parziale, confuso.

⁷ Cfr. Perniola, M., «Dal prepon al *decorum*. Note sulla bellezza effettiva», *Rivista di Estetica*, 12 (1982), pp. 44-52.

FRA GUERRA E PACE, DAL PARNASO A RYSWICK:
UN NEGOZIATORE PER MEDIARE SULLA *QUERELLE*

Maria Luisa Scalvini

Come si sa – fra antecedenti, testi dell'epoca, ed esegesi critiche succedutesi *ex post* – la bibliografia sulla *Querelle des Anciens et des Modernes* è praticamente sterminata. Per fortuna, a quelle tematiche così ampie e variegata ci si può accostare oggi avvalendosi di una guida come Marc Fumaroli, che quella biblioteca ideale ha esplorato come nessuno prima in diversi scritti magistrali, a due dei quali farò in particolare riferimento più oltre: il saggio *La diplomatie de l'esprit*, che riprende un tema e un titolo a lui cari, e naturalmente *Les abeilles et les araignées*, fra l'altro appositamente riscritto per noi italiani.

La vicenda della grande disputa, è ben noto, ha una «longue durée»; qui partiremo però da uno dei suoi maggiori episodi, quel 27 gennaio del 1687 in cui l'Académie Française è riunita per festeggiare Luigi XIV, reduce da un'operazione da poco felicemente superata. Il tripudio è generale, ma quando l'abbé Louis Irland de Lavau dà lettura del nuovo poema di Charles Perrault *Le Siècle de Louis le Grand*, le reazioni non si fanno attendere, e se quelle di alcuni sono apertamente indignate, quelle di altri, più controllate, mettono tuttavia in moto delle repliche immediate. Già il solo *incipit*, infatti, è per così dire tutto un programma («La belle Antiquité fut toujours vénérable, / mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable...») e basta a scatenare gli animi, poiché non si può certo permettere ai Moderni di appropriarsi in esclusiva della celebrazione delle virtù del gran re (già dal 1677 affidate ai suoi storiografi designati, Jean Racine e Nicolas Boileau-Despréaux), anche se quel partito ha come capofila il nipote di Pierre e Thomas Corneille, Bernard Le Bovier de Fontenelle, un uomo cioè dall'ingegno più che duttile, e capace di porsi volta a volta in sintonia con i più diversi contesti, mondani ma non solo (non a caso, nel 1688 apparirà la sua *Digression sur les Anciens et les Modernes*).

Beninteso, nei tardi anni Ottanta del *grand siècle* Charles Perrault non è più colui che, quando ancora godeva del favore di Jean-Baptiste Colbert (morto peraltro già nel 1683), era stato in grado di aiutare non pochi personaggi anche di levatura non eccelsa – nonché, sebbene non sempre con successo, alcuni membri della propria stessa famiglia, come i fratelli Claude, il «médecin-architecte» invisso a Boileau, e il malaccorto *receveur général des finances*, Pierre. Ma con il clan dei Perrault, non pochi partigiani della «belle Antiquité» – e non solo Boileau – hanno ancora dei conti in sospeso. E ora si presenta un'ottima occasione per saldarli, avvalendosi di esponenti del mondo delle lettere di varia caratura che, in possesso di solide credenziali, sappiano farsi portavoce del partito degli Antichi nella linea di quella *diplomatie de l'esprit* così ben celebrata da Marc Fumaroli, nonché in grado di produrre «leur miel de différents aperçus cueillis dans les différentes famille d'esprit de l'Antiquité et des Temps modernes, sans se laisser enfermer dans aucune d'entre elles». Per motivi diversi, alcune figure più defilate possono meglio di altre rendersi disponibili e sollecite, e non si tireranno indietro.

Non lo farà in particolare il barone di Longepierre, Hilaire Bernard de Requeleyne (1659-1721), già da adolescente dimostratosi eccellente grecista, che nel 1686, mettendo a confronto Corneille e Racine, si era schierato a favore del secondo e che da Boileau «prendra le relais» nel suo *Discours sur les Anciens*, edito già nel 1687 e dove il poe-

ma di Perrault è ridotto a un «*jeu d'esprit*» nel quale «il a voulu faire voir, comme si on ne le sçavoit pas, ce dont il seroit capable en soutenant une bonne cause, puisqu'il en soutient une mauvaise avec tant de feu». Qui tuttavia ci soffermeremo piuttosto su un altro dei personaggi a vario titolo coinvolti, François de Callières (Thorigny-sur-Vire 1645-Parigi 1717), nato in una famiglia normanna della piccola nobiltà e la cui carriera sembra quasi prefigurare, *mutatis mutandis*, quelle di certi protagonisti di Honoré de Balzac, che dalla provincia si sposteranno a Parigi spinti dalla volontà di «parvenir», magari contando sulla protezione di qualche *liaison* familiare illustre sebbene indiretta, come ad esempio in *Le père Goriot* farà Eugène de Rastignac, «parent de madame la vicomtesse de Beauséant par les Marcillac». In particolare, nella biografia di Callières la ricerca del successo si gioca su due linee a prima vista distinte – ma ancora Fumaroli ha sottolineato quanto arbitrarie e retrospettive siano «les barrières que nous dressons volontiers entre histoire littéraire, histoire diplomatique et histoire de l'art» – che François persegue alternativamente nel mondo delle lettere e in quello della diplomazia; linee nel suo caso accomunate dal *fil rouge* di protezioni autorevoli, attentamente coltivate e sagacemente sostituite quando il volgere dei tempi e delle fortune lo richiedono. In ciò d'altronde François segue l'esempio del padre Jacques, che un'analoga condotta aveva già iniziato a praticare in provincia, con i Longueville e i Matignon; e non a caso Emmanuel Le Roy Ladurie, pur in un grande affresco di assieme, non ha mancato di sottolineare, fra le tante «connexions diplomatiques [...], celle que forment à eux deux vers la fin des guerres de la ligue d'Augsbourg le conseiller d'état Crécy et l'écrivain Callières, liés respectivement aux jésuites et au duc de Chevreuse». Prima però di giungere alla stagione dei successi diplomatici che culmineranno nel ruolo ufficiale da lui svolto nelle trattative per la pace di Ryswick (che nel settembre 1697 porrà fine alla cosiddetta guerra dei nove anni), François dovrà a lungo accontentarsi di compiti ben più oscuri e ufficiosi, perseguiti con zelo ma fortunosamente (e talora al servizio di più padroni allo stesso tempo) fra Parigi, la Polonia e Torino: in quegli anni infatti al trono polacco aspirava fra gli altri il conte di Soissons, Luigi Tommaso di Savoia-Carignano, che con il ben più celebre fratello – vittorioso protagonista dell'ultimo assedio portato dai turchi a Vienna nel 1683 e passato alla storia come «le prince Eugène» – condivideva grazie alla madre, Olimpia Mancini, il privilegio di una stretta parentela con il cardinale Mazzarino. Anche di quegli anni difficili, ma non solo, ci ha dato ampio conto Jean-Claude Waquet ne *L'art de négocier en France sous Louis XIV*, tracciando un bilancio esaustivo della «lente ascension» di Callières, scandita da insuccessi frequenti ma temporanei e da esiti capaci invece di dare frutti a più lungo termine, e talora in una sorta di diplomazia parallela. Come ad esempio quando gli riuscirà di saldare due protezioni – al momento del pari utili, ma di cui una è prossima al declino – combinando un matrimonio come quello celebrato nell'aprile del 1693 tra Adalbert, figlio del conte Jean André de Morsztyn, transfuga dalla Polonia a Parigi, e Marie-Thérèse, figlia del duca di Chevreuse: nozze che secondo Waquet furono «son œuvre et, si l'on peut dire, son tremplin». Viceversa, per sé Callières non riuscì a combinare un matrimonio vantaggioso: al pari di suo fratello Louis-Hector (*gouverneur général* in Canada sulle orme del padre Jacques, governatore di Cherbourg nel 1644) François morì celibe, probabilmente perché – come scrive sempre Waquet – anche una volta diventato «académicien et ambassadeur, il ne possédait point assez d'argent pour décider une famille bien née à faire déchoir l'une de ses filles, et de son côté il n'avait nul intérêt à contracter un mariage qui, pour être en harmonie avec sa condition, en aurait également révélé la médiocrité».

Se la prima replica editoriale al «poème de la discorde» di Perrault sta nel già citato *Discours sur les Anciens* di Longepierre, non tarda però a essere a sua volta pubblicata (sotto il velo di un trasparente anonimato e guarda caso presso i medesimi editori Au-

boin, Émery e Clousier) l'*Histoire Poétique de la Guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* di Callières. L'opera circolerà a partire dal 1688, ma reca un «Achevé d'imprimer pour la première fois le 25. Octobre 1687», e d'altronde nella *Préface* al primo volume del suo *Parallèle...*, che appare nel 1688, Charles Perrault mostra di conoscere le tesi, e non rinuncia a difendersi. Preceduta da una tempestiva *Épître au Roy...* del febbraio 1687, e seguita a breve da un opportunistico *Panégyrique historique du Roy...* con i quali forma una sorta di trittico, grazie al successo che da subito le arride (è infatti ristampata ad Amsterdam già nel 1688) l'*Histoire Poétique* propizierà al suo autore, l'anno seguente, l'elezione all'Académie Française. E proprio da *académicien*, accantonando per il momento l'idea di affermarsi sul terreno della diplomazia, per lui sin lì avaro di successi, Callières avrà buon gioco nel dedicarsi alla lode dei potenti sotto le forme in apparenza neutrali di una serie di *petits traités* volti a fornire regole di comportamento che prendono a modello il mondo e i personaggi più in vista della corte. Con ciò, François sembra quasi porsi nella scia del padre Jacques, autore nel 1657 di un *Traité de la fortune des gens de qualité...*, ma anche riallacciarsi forse al proprio stesso ormai lontano esordio letterario nel 1668, con *La Logique des amans...* (in cui figura ancora come «M. de C., le fils»), dove la *Logique* di cui al titolo non può non evocare, astutamente, un'altra e ben più alta, quella di Port-Royal.

La serie dei *petits traités* (delle cui stesure non conosciamo tuttavia la cronologia esatta) si apre con i due editi nel 1692 (*Des mots à la mode e Des bons mots et des bons contes...*), per proseguire con *Du bon et du mauvais usage...*, del 1693, e concludersi con *Du bel esprit...*, che nel 1695 appare sia a Parigi che ad Amsterdam e dove – come ha osservato Alain Pekar Lempereur – «les 'beaux esprits' incarnent tous les excès de la fausse éloquence et contrastent avec les 'bons esprits' qui s'attachent autant et plus à l'intelligence de la matière dont ils parlent qu'à la manière dont ils en parlent». Ma d'ora in avanti, la rotta di Callières verso il successo si sposta di nuovo sul piano della diplomazia, e questa volta le vicende che condurranno alla pace di Ryswick porteranno François sia al titolo di inviato ufficiale di Luigi XIV, sia alla massima vicinanza al re, in quanto scelto come uno dei suoi segretari; sino a quando, alla morte di Toussaint Rose nel 1701, ne erediterà la carica di *secrétaire de la main*, ossia di colui che aveva il compito di vergare, con grafia non distinguibile da quella del re, le sue missive non autografe. Al mondo delle lettere, forte anche delle lodi prontamente prodigategli da Charles Perrault nell'ode *À M. de Callières sur la négociation de la paix* (1698), l'ormai anziano François ritorna verso il 1710 con una serie di scritti legati al suo ruolo di *académicien*, al quale dedica sempre più tempo con il ridursi degli altri impegni. Poi – morto ormai il 15 settembre del 1715 Luigi XIV al quale era originariamente dedicata, e offrendola quindi al Reggente, il duca di Orléans – nel 1716 Callières pubblica *De la manière de négocier avec les souverains...*: «œuvre fondatrice», secondo Lempereur, se si vanno a scandagliare «les sources des théories de la négociation». L'anno dopo – lo stesso in cui François morirà, e quindi quasi a mo' di testamento – viene edito quel *De la science du monde...* da cui Benedetta Craveri, con l'abituale finezza, ci ha proposto un lungo brano particolarmente attinente ai temi a lei cari, e che si conclude con una frase a suo modo emblematica dell'intera *œuvre* di Callières: «lo spirito della conversazione ha bizzarramente sviluppato nei francesi quello più serio delle negoziazioni politiche».

Il raffronto fra l'edizione originale parigina dell'*Histoire Poétique...* (da cui più oltre citerò *verbatim*) e quella coeva apparsa ad Amsterdam, mostra due composizioni tipografiche autonome, ma con differenze testuali non rilevanti per quanto qui ci interessa. Dell'edizione olandese si conserva, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, una copia appartenuta a Gaetano Ferrajoli dove sono annotate varie osservazioni, in particolare alcune relative a Traiano Boccalini, Saverio Bettinelli, e Jonathan Swift. Questi com'è no-

to fu accusato di plagio per il suo *The Battle of the Books*, probabilmente scritto intorno al 1697 ma apparso solo nel 1704 con altre opere dello stesso autore, protetto da un anonimato di breve durata; su questa accusa, qui volentieri rinvio chi mi legge alla recente Introduzione con cui George Steiner ha presentato l'edizione italiana del *pamphlet* di Swift, ricordandoci fra l'altro che già «il dr. Johnson smantella magistralmente le proteste di Swift, che vorrebbe far credere di non aver mai letto il *Combat des Livres*, contenuto nell'*Histoire poétique...*».

Il testo di Callières è strutturato in dodici *Livres* le cui sintesi (che poi ricompariranno volta a volta nel testo) sono proposte all'inizio in sequenza, quasi a costituire una sorta di antecedente seicentesco dei nostri *abstracts* e al contempo un *abrégé* che qui siamo a nostra volta obbligati a tentare di delineare. Già nelle parole rivolte «Au Lecteur», dove l'*Histoire* è paragonata a «une espece de Poème en prose d'une nouvelle invention», l'autore dà mostra delle sue doti diplomatiche. Anzitutto anticipando come, data la grande diversità delle opinioni in materia, sia impossibile che le posizioni sostenute trovino un consenso unanime, e come tuttavia basti che a condividerle sia la maggioranza di quanti amano sorridere su argomenti non abbastanza «importans à l'Etat ny au public pour en faire une affaire serieuse & pour les traiter methodiquement». In secondo luogo, definendo «beau Poème nouveau» il frutto delle fatiche di Charles Perrault, e anzi aggiungendo come l'inserimento per intero del poema stesso (recitato dalla Fama nel Libro primo) sia stato ritenuto non solo necessario per meglio comprendere l'*Histoire poétique*, ma anche tale da «l'enrichir d'un ornement considerable». Infine, precisando che per rafforzare il partito dei Moderni sono stati inclusi alcuni autori cinquecenteschi e che, con tre sole eccezioni, tutte le opere citate si devono unicamente a scrittori già defunti: altrimenti, «... on y auroit rendu justice avec plaisir à ceux qui vivent...» (ma in realtà, possiamo ben figurarci quali sarebbero state le reazioni degli esclusi); se ci si è concessi una deroga per i «trois Poètes vivans» che compariranno – Racine, Boileau e Charles Perrault, mai però nominati sebbene resi univocamente identificabili – «c'est qu'on l'a crû necessaire à cause de l'opposition de leurs sentimens dans la contestation dont il s'agit».

Lo scenario della *guerre poétique* si fonda su di una geografia al contempo reale e mitica: un paesaggio, dominato dall'Elicona e dal Parnaso con le sue due cime, ricco delle acque care ad Apollo e alle Muse e popolato da una folla di morti – in maggioranza poeti e prosatori, ma non solo – più o meno celebri. Morti, ma prontissimi ad arruolarsi nelle schiere degli Antichi o dei Moderni, nonché a contendersi con ogni mezzo la palma del primato all'interno del proprio stesso partito, a sua volta comunque diviso fra greci e latini nel caso dei primi, e in quello dei secondi tra francesi, italiani e spagnoli (ma non manca il portoghese Camões). Sulle opposte rive del fiume Permessio si schiereranno due eserciti, entrambi organizzati in più armate complete di generali e luogotenenti, con qualche dissidente pronto a passare al nemico e volontari che, travestiti, si infiltreranno nel campo avverso, nonché con truppe formate da opere in versi e in prosa, disposte in prima linea o in seconda a mo' di rincalzo, o addirittura nelle retrovie, come il carro carico del prezioso «sel attique»: nella *planche* inserita in apertura del volume, non manca davvero nulla. E infatti, dopo il primo che funge da prologo, il secondo e il terzo Libro sono rispettivamente ambientati negli accampamenti degli Antichi e dei Moderni, ormai irrevocabilmente divisi dal «poème de la discorde» e tutti impegnati a eleggere i propri capi, armata per armata e battaglione per battaglione. Talvolta il consenso è unanime, essendo difficile disputare a Omero e a Virgilio il ruolo di generali supremi dei poeti greci e di quelli latini, o a Demostene e Cicerone la corrispondente guida degli oratori (ma il cattivo carattere di Lucano, spalleggiato dal suo traduttore Georges de Brébeuf, non mancherà comunque di far danno), e beninteso, per accontentare un po' tutti, torna come sempre utile moltiplicare le cariche ricorrendo ai generi e sottogeneri

letterari, e dando spazio così a tutta una serie di autori di secondo piano. Ma più spesso gli scontri sono decisamente aspri: se Pierre Ronsard (liquidato da Boileau nell'*Art Poétique* come colui che «réglant tout, brouilla tout») si rammarica per l'elezione di Pierre Corneille a capo dei poeti francesi, alla scelta del Tasso come capofila di quelli italiani l'Ariosto reagisce malissimo involandosi sull'Ippogrifo. Quando poi si va agli avvocati, oratori e prosatori, tra i francesi Jean-Louis Guez de Balzac e Gautier de La Calprenède decidere non è facile, mentre gli italiani, privi di un candidato di spicco e grati agli spagnoli che hanno sostenuto il Tasso, li ricambiano appoggiando Miguel de Cervantes, nella speranza che «celuy qui avoit si heureusement defait tous les Amadis & les autres Romains de l'ancienne Chevalerie [...] pourroit encore vaincre Ciceron & Demosthenes».

Nel quarto Libro assistiamo allo scoppio delle ostilità: alla testa delle loro truppe, i generali degli Antichi marciano verso l'Elicona, con Omero e Virgilio che si impadroniscono per il momento della fontana di Ippocrene, le cui acque donano l'ispirazione poetica; le Muse impaurite lasciano l'Elicona per rifugiarsi sull'Olimpo e Virgilio le segue utilizzando Pegaso per una ricognizione dall'alto, mentre la Fama vola qui e là; a loro volta, anche i Moderni si dirigono verso l'Elicona, dove in seguito avrà luogo il grande scontro. Ma intanto, molteplici ed eterogenei eventi si succedono nel quinto Libro: Ariosto torna dalla luna recando in un'ampolla il senno di Orlando, mentre l'*Iliade* sconfigge *Os Lusíadas* e Omero ne fa prigioniero l'autore, trascinandone poi il poema «de même qu'Achilles avoit trainé le corps d'Hector». Nel frattempo Lucano vede sovrappiungere un corpo d'armata guidato da due viventi, e prevedibilmente corre a proporsi come loro generale, ma invano: si tratta infatti di Racine e di Boileau, che con le loro opere vengono a rafforzare il partito degli Antichi, e non ci meraviglia che il secondo sconfigga facilmente Lucano, se riandiamo al giudizio che, già nell'*Art Poétique*, Boileau aveva espresso sulla *Farsaglia* e su Brébeuf.

Il sesto Libro si incentra sulla «bataille d'Helicon», con i Moderni che varcano il fiume per muovere all'attacco degli Antichi, trovandoli però pronti a difendersi. Gli esiti dei tanti scontri sono alterni, senza un netto prevalere degli uni o degli altri, e al calar della notte le ostilità si interrompono. Siamo al settimo Libro, quando i due poeti giunti dal mondo dei vivi inviano nel campo degli Antichi un loro portavoce, «un François qui par le commerce continuel qu'il a avec les Auteurs Grecs, a une parfaite connoissance de la langue Grecque». Aprendo una parentesi, qui possiamo chiederci se si tratti anche in questo caso di un vivente, come «qu'il a» farebbe supporre, e in tal caso fra i non pochi possibili candidati, e senza escludere grecisti di rango e bene inseriti a corte come Longepierre o Nicolas de Malézieu, si potrebbe propendere per Pierre-Daniel Huet (1630-1721), a cui si doveva fra l'altro l'edizione dei classici greci e latini *ad usum Delphini*. A loro volta, come propri ambasciatori gli Antichi designano, guarda caso, Euripide e Orazio. Invece, nel consiglio dei Moderni si decide di infiltrare nel campo avverso, debitamente *déguisés*, Vincent Voiture e Jean-François Sarasin, che «comme Ulisse & Diomedes s'étoient introduits dans Troye pour en enlever le Palladium [...] avoient dessein de s'introduire dans l'Iliade d'Homere pour en enlever la Ceinture de Venus», quei versi cioè dell'*Iliade* che in seguito saranno oggetto di scambio con *Os Lusíadas*. A questo punto, ancora dal mondo dei vivi sovrappiunge Charles Perrault, che a rincalzo delle truppe dei Moderni reca con sé delle traduzioni (nell'intero arco della *Querelle*, il tema del tradurre/tradire ricorre come un autentico *Leitmotiv*), un'iniziativa che gli varrà un titolo di ambasciatore conferitogli da Pierre Corneille. Nel frattempo sono in difficoltà da un lato Platone e Senofonte, sconfitti da quell'autentico *Ur-Text* che sono i *Ragguagli di Parmaso* di Traiano Boccalini, e dall'altro gli avvocati, oratori e prosatori moderni, costretti a sperare anch'essi in un aiuto dal mondo dei viventi dopo che La Calprenède li ha «lâchement abandonnez durant le combat, au lieu d'y employer utilement la valeur de tous ses Heros de Romains».

Nell'ottavo Libro, a dispetto del diverso *status* fra morti e vivi e delle distanze cronologiche, geografiche e linguistiche, si celebra una triade di affinità elettive: se al *pendant* fra Euripide e Racine si affianca quello tra Orazio e Boileau (con esatte corrispondenze, come si sa, di tematiche e finanche di titoli), il terzo parallelo ideale sta nello scontato e inevitabile accostamento esplicitamente evocato nel poema di Perrault, là dove si afferma che «... l'on peut comparer sans crainte d'être injuste / le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste». Giungono al campo degli Antichi le truppe-opere di Racine e di Boileau, lodate senza risparmio (la loro sfilata è occasione per Callières di un'ulteriore *captatio benevolentiae*), e intanto la tregua fra i due partiti avversi, sanzionata dallo scambio di cui si è detto, prelude alla conclusione delle ostilità, ormai non lontana. E infatti, nel nono Libro si succedono vari andirivieni fra Parnaso ed Elicona, nonché il consiglio delle Muse, con Calliope che si reca da Apollo e lo informa, e questi che con le Muse riceve in udienza quanti per vari motivi hanno di che *se plaindre*: Omero ma anche Corneille, Virgilio e Tasso ma anche, fra gli altri, Roland Desmarets de Saint-Sorlin e Jean de Rotrou, Tristan L'Hermite e Jean Mairet. Il giorno dopo, ossia nel decimo Libro, si prosegue con ulteriori *doléances*: ad avvanzarle sono in particolare gli oratori, sia Antichi che Moderni, e alcuni grandi autori come fra gli altri Platone (offeso perché accusato nel poema della discordia di essere «quelquefois ennuyeux») e Aristotele («En Physique moins seur qu'en histoire Herodote», ancora secondo Charles Perrault). Ad Aristotele replica però un implacabile Descartes, che pur doverosamente onorandolo e dichiarando di stimarne molte opere filosofiche e letterarie, afferma «qu'il ne fut jamais Phisicien, & [...] qu'il n'y a qu'à voir son bizarre Systeme du monde pour en estre convaincu» (ma si sa come, anche per gli Antichi, la superiorità dei Moderni per quanto concerne le scienze non fosse certo in discussione). A udienze concluse, Apollo congeda tutti, e in attesa delle sue decisioni restano soltanto le Muse.

A questo punto però, quasi rendendosi conto in ritardo di come siano sin qui rimasti esclusi alcuni degli ambiti di confronto toccati nel poema, nell'undicesimo Libro entrano in campo i Pittori, gli Scultori e i Musicisti, e si alleano ex rivali come Zeusi e Parrasio o Fidia e Prassitele, mentre si creano fronti che oggi definiremmo trasversali, con Bernini che accusa Charles Perrault di non avere citato né Michelangelo né lui stesso (*et pour cause*, viene fatto di commentare, data la vicenda della *colonnade* del Louvre e il ruolo in essa giuocato da Claude Perrault): ben altrimenti Michelangelo e lui stesso avrebbero rafforzato il partito dei Moderni, difeso invece nel poema da artisti di rango non adeguato. Intanto i Musicisti, impauriti al solo udire il nome di Jean-Baptiste Lully, vengono rincuorati da «un Musicien Italien nouvellement arrivé de l'autre monde» – forse Francesco Cavalli (1602-1676), da Venezia recatosi a Parigi negli anni 1660-1662 per *L'Ercole amante* commissionatogli da Mazzarino? – che molto ne ridimensiona i meriti. Nel frattempo Lully, da poco giunto dal mondo dei vivi, e a sua volta italiano anche se solo per metà (Firenze 1632-Parigi 1687), propone al sommo Orfeo, che però rifiuta sdegnosamente, una inedita collaborazione allo scopo di continuare, coinvolgendo anche Apollo e le Muse, a far quattrini con la ben nota impudenza a lui congeniale, stigmatizzata però da Callières senza remore: «Ce n'est pas que Lulli ne soit peut-estre le premier Musicien de son siecle, & le génie le plus fecond; mais comme il a composé beaucoup plus pour gagner de l'argent que pour acquerir de la gloire, il n'a pas assez travaillé ses ouvrages».

Ma siamo ormai al dodicesimo Libro, e il *dénouement* si approssima. Per ordine di Apollo, Calliope ha convocato tutti e Clio, che le ha trascritte, legge le 40 «ordonnances» del dio: qui le gerarchie vengono saldamente ristabilite, ragioni e torti sono pacatamente riconosciuti e ove possibile compensati, gli elogi sono attentamente calibrati in proporzione al rango, e valgono a medicare le ferite che troppe *pointes* hanno a lungo fatto sanguinare; in più, tutto quanto potrebbe offendere la ragione o la religione viene

bandito per sempre dal regno dell'invenzione letteraria e poetica. E tuttavia, non è ancora questo il vero finale: dopo infatti che tutti gli altri si sono allontanati, davanti ad Apollo restano soltanto Racine e Boileau, gli storiografi del re (che mai completeranno il compito loro affidato, ma questo Callières non può saperlo...), e prima di scomparire in un nimbo di luce Apollo profetizza alla loro opera una gloria degna di quella, immortale, sin d'ora decretata al loro eroe, Louis le Grand. Come si vede, nell'*Histoire poétique* il futuro ambasciatore plenipotenziario di Ryswick, nella linea di quei suoi predecessori che nel 1648 avevano negoziato a Münster la pace che aveva posto fine alla guerra dei Trent'anni, mette a punto e affina a sua volta una propria personalissima «diplomatie de l'esprit», misurandosi felicemente su di un terreno in cui a scorrere è l'inchiostro anziché il sangue, ma dove gli autori non sono più accomodanti dei sovrani.

Fonti e studi citati

Testi di François de Callières

- La Logique des amans, ou l'Amour logicien*, Thomas Jolly, Paris 1668.
Épître au roy, présentée à Sa Majesté le dix-huitième janvier 1687, avec des vers pour Madame la Dauphine, Pierre Auboin, Pierre Émery et Charles Clousier, Paris 1687.
Histoire Poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes, Pierre Auboin, Pierre Émery et Charles Clousier, Paris 1688 (ristampe anastatiche, Slatkine, Genève 1971 e 2012); altra ed. Pierre Savouret, Amsterdam 1688.
Panegyrique historique du roy, à messieurs de l'Académie française... avec une Épître au roy, Pierre Auboin, Pierre Émery et Charles Clousier, Paris 1688.
Des mots à la mode, Claude Barbin, Paris 1692.
Des bons mots et des bons contes, de leur usage, de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps, Claude Barbin, Paris 1692.
Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer, Claude Barbin, Paris 1693.
Du bel esprit, où sont examinés les sentimens qu'on en a d'ordinaire dans le monde, Jean Anisson, Paris 1695 (rééd. Pierre Brunel, Amsterdam 1695).
De la manière de négocier avec les souverains. De l'utilité des négociations, du choix des ambassadeurs et des envoyez, et des qualitez nécessaires pour réussir dans ces emplois, Michel Brunet, Paris 1716.
De la science du monde et des connaissances utiles à la conduite de la vie, Étienne Ganeau, Paris 1717.

Testi contemporanei

- Callières, J. de, *Traité de la fortune des gens de qualité et des gentilshommes particuliers*, Louis Chamhoudry, Paris 1657.
 Boileau-Despréaux, N., *Art Poétique*, in *Œuvres diverses du sieur D***, Denis Thierry, Paris 1674.
 Requeleyne de Longepierre, H.B. de, *Discours sur les Anciens*, Pierre Auboin, Pierre Émery et Charles Clousier, Paris 1687.
 Fontenelle, B. Le Bovier de, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, Michel Guérout, Paris 1688.
 Perrault, Ch., *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 4 tomi, Jean-Baptiste Coignard, Paris 1688-1692.
 Perrault, Ch., *À monsieur de Callières sur la négociation de la paix. Ode*, Jean-Baptiste Coignard, Paris 1698.

Studi moderni

- Le Roy Ladurie, E. (avec la collaboration de J.-F. Fitou), *Saint-Simon ou le système de la Cour*, Fayard, Paris 1997.
 Fumaroli, M., «La diplomatie de l'esprit», in *L'Europe des traités de Westphalie. Esprit de la diplomatie et diplomatie de l'esprit*, éd. L. Bély avec le concours d'I. Richefort, PUF, Paris 2000, pp. 5-11.
 Craveri, B., *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2001.

- Fumaroli, M., «Les abeilles et les araignées», in *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e- XVIII^e siècles*, Gallimard, Paris 2001, pp. 7-218; vedi anche *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano 2005.
- Lempereur, A., *François de Callières. De la manière de négocier avec les souverains*, Librairie Droz, Genève 2002.
- Steiner, G., «Introduzione», in Jonathan Swift, *La battaglia dei libri*, trad. it. e note di L. Pirè, Liguori, Napoli 2002, pp. 3-11.
- Waquet, J.-C., *François de Callières. L'art de négocier en France sous Louis XIV*, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, Paris 2005.

ANTONIO BANFI E LA POESIA*

Gabriele Scaramuzza

1. L'interesse costante di Banfi verso l'estetica ha profonde radici in esperienze personali, nella sensibilità sempre mostrata verso il mondo estetico-artistico. Un mondo che include la dimensione estetica della vita non meno che il mondo dell'arte: le cosiddette arti belle (la letteratura fu indubbiamente al centro delle sue attenzioni; ma la musica vi giocò un ruolo non trascurabile), certo, ma anche un'esteticità e un'artisticità diffuse nella quotidianità, nelle arti considerate minori, nel comportamento umano non meno che in quella che si diceva la contemplazione della natura.

E non di un interesse occasionale si trattò, né di una mera occupazione di contorno rispetto ai momenti alti del suo filosofare. Si trattò piuttosto di qualcosa di coesenziale alla sua esperienza, e che non poté mancare di avere riflessi anche sulla sua personalità di filosofo. Richiamare l'esperienza estetico-artistica di Banfi aiuta dunque non solo a cogliere un tratto rilevante della sua figura culturale in senso lato, ma anche a valutare l'incidenza sul pensiero.

Tentiamo qui di mettere a fuoco qualche momento che ha un rilievo non trascurabile.

Non dobbiamo innanzitutto dimenticare le testimonianze che ci restano della sua sensibilità estetica, quali traspaiono sul piano letterario da alcuni ricordi (tipico quelli del paesaggio mantovano e brianzolo)¹, da alcuni passi dei suoi scritti²; ma anche per altro verso sul piano del suo gusto per le passeggiate solitarie su per i sentieri delle colline di Bonassola, di cui ho saputo dalla moglie.

Rilevante nella nostra ottica è anche che la sua prima laurea fu in Lettere, in Filologia romanza, con una tesi su Francesco da Barberino, di cui fu relatore Francesco Novati³. Eloquente testimonianza, questa, del suo originario interesse per la letteratura, incentivato forse anche, per quanto riguarda la scelta della filologia romanza, dall'amicizia con Monteverdi. Delle conoscenze della cultura medievale acquisite allora dovette restar traccia quanto meno nei due saggi in seguito dedicati alla *Divina commedia*.

Immediatamente successiva fu la laurea con Martinetti, ma resta significativo il modo in cui avvenne la sua «scoperta» della filosofia, mediata dalla lettura di Hegel. Danno da pensare i toni con cui Banfi parla di questa sua lettura: termini quali «passione», «entusiasmo», «amore» ricorrono nei passi che la rievocano, non di rado non privi di una loro poeticità. Ed è sintomatico che termini analoghi tornino, in quello stesso

* Sigle usate per opere di Banfi: *SL* per *Scritti letterari*, a cura di C. Cordié, Editori Riuniti, Roma 1970; *VdA* per *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, in *Opere*, vol. v, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1988; *RE* per il mio *Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, CLEUP, Padova 1984.

¹ Cfr. *RE*, pp. 130, 135-136.

² *RE*, p. 33 e nota.

³ Su Novati cfr. ora i capp. VII, VIII, X, XII, che gli dedica Alberto Brambilla nel suo *Professori, filosofi, poeti. Storia e letteratura fra Otto e Novecento*, edito come vol. 5 dei *Saggi e Ricerche* dall'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, ETS, Pisa 2003.

arco di tempo, a connotare la sua scoperta della grande musica tedesca, e di Wagner in particolare⁴.

Restano sintomatiche queste radici, pur sempre «estetiche» in senso lato (in quanto coinvolgono il mondo del sentire), che accomunano, nel vissuto di Banfi, la dedizione alla filosofia e l'amore per l'arte. E dunque in certo modo fondano l'interesse per l'estetica, in cui entrambe le «passioni» convergono.

A evitare equivoci, tuttavia, v'è subito da aggiungere che non v'è nulla di psicologico né di estetico in questo approccio di Banfi alla cultura. Tutto il suo pensiero (estetica inclusa) è caratterizzato da un profondo impegno etico e da quei netti accenti antisoggettivistici, che serpeggiano a più riprese nei suoi scritti, e come noto sono tipici della fenomenologia.

Dall'anno berlinese vogliamo prender pretesto per rilevare un altro aspetto della personalità di Banfi, che ebbe fruttuosi rapporti col mondo poetico. In particolare Simmel dovette confermare più di ogni altro la profonda persuasione di Banfi – non nuova certo nella storia della cultura, ma significativa nel contesto del pensiero a lui contemporaneo – che la poesia, come del resto l'insieme di quelle attività che andavano sotto il nome di vita spirituale (noi diremmo meglio di cultura appunto) non fossero forme di depotenziamento della vita, di «malattia», ma anzi costituissero momenti in cui la vita si intensificava, cresceva su se stessa fino alla gioia; costituissero insomma forme diverse di possibile realizzazione di sé al più alto grado disponibile all'uomo.

L'amore per la cultura, l'impegno filosofico (e dunque lo stesso interrogare metafisico possiamo aggiungere, la domanda circa il senso delle cose: Banfi una volta dichiarò sì di non avere una metafisica, ma al tempo stesso confessa di vivere metafisicamente), non sono vissuti da Banfi come qualcosa che va a detrimento della vita, ma come incremento della vitalità, «più che vita» appunto; esaltazione di potenzialità insite nel vivere, e positive. E anche questo è consono col tono vissuto che nella vita di Husserl assume la dedizione alla filosofia.

Non è un caso da questo punto di vista che di Thomas Mann Banfi amasse *I Buddenbrook* più che non quel *Tonio Kröger* o quella *Montagna incantata* (così allora veniva tradotta) che taluni suoi allievi avrebbero invece in seguito privilegiato. La drammaticità del conflitto tra *Geist e Leben* che tanto avrebbe funestato le vite di Antonia Pozzi e di Enzo Paci gli era tutto sommato estranea. Non è facile credere che nutrisse particolari simpatie per la figura di Vico quale la tratteggia Paci in *Ingens Sylva*. Non a caso nutriva una certa diffidenza anche verso un autore privilegiato da Cantoni quale Dostoevskij, che nelle *Memorie del sottosuolo* aveva parlato della coscienza come di una malattia. A ciò è consono anche il giudizio che pronuncerà più tardi, in polemica con Musatti, sulla psicoanalisi (un giudizio peraltro non proprio lusinghiero per lui che lo pronunciò). E *pour cause* non avrebbe amato Kafka (come del resto testimonia anche una sua rapida notazione), in cui il tema della contrapposizione tra letteratura e vita si esaspera.

Una conseguenza di questo che riguarda anche l'estetica è il rifiuto di vedere sempre nel momento riflessivo o teorizzante qualcosa di nemico dell'arte, che uccide la vita estetica. In altri termini, ma in senso analogo, Moritz Geiger aveva stigmatizzato quella concezione dell'arte «che respinge ogni tentativo di analisi scientifica, perché vi avverte sul piano intellettuale una distruzione, su quello emotivo una profanazione».

Il ritorno in Italia vide un allargarsi del mondo delle letture in ambito anche letterario; scrive a Bertin: «letture su letture: Nietzsche e, improvvisamente romanzieri, poeti,

⁴ Rinvio per questo a *RE*, pp. 14-17, 55, 57-58, 196-197; e anche ai miei *Crisi come rinnovamento. Scritti sull'estetica della scuola di Milano*, Unicopli, Milano 2000, pp. 10-13; *L'estetica e le arti*, CUEM, Milano 2007; *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, CUEM, Milano 2009.

drammaturghi dell'Ottocento in su di tutta Europa: con un ardore incredibile alla ricerca della vita». E vi fu senz'altro un'incidenza di tali letture nella formazione della coscienza politica di Banfi, permeata di tolstojanesimo.

Questi anni includono gli anni della Grande Guerra. A questo proposito è significativo ricordare la vicinanza di Banfi al socialismo, mediata anche dall'esperienza della grande letteratura europea otto-novecentesca, e innanzitutto da Tolstoj. A proposito del suo modo di vivere la guerra egli stesso parla di tolstojanesimo – un tolstojanesimo privo di accenti mistici o utopici peraltro, e tradotto in coscienza lucida, realistica delle cose. Del suo pacifismo – della «sua solitaria ribellione alla guerra», del suo rifiuto dell'interventismo e di ogni irresponsabile e macabra retorica bellicistica alla D'Annunzio o alla Marinetti – testimoniano le lettere a Mario Rossi⁵, a tratti molto belle anche dal punto di vista letterario. Alcuni passi di esse (e pur nella loro sinteticità) sono da mettere sullo stesso piano di denunce della terribile disumanità della guerra quali si trovano in Lussu, Remarque, nello stesso Céline delle prime cento pagine del *Viaggio al termine della notte*, in film quali *La grande illusione* o *Orizzonti di gloria...*

Del '26 sono i *Principi di una teoria della ragione*, la sua opera filosofica fondamentale. Non mi ci addentro; solo segnalo la concezione di una ragione che realizza appieno se stessa anche sul piano scientifico e non solo filosofico. E alla valorizzazione della ragione scientifica, dell'intero atteggiamento culturale che vi si realizza, si accompagnerà in seguito anche la valorizzazione del sapere tecnico e professionale; nonché delle arti che vi si collegano dunque, dall'artigianato alle arti cosiddette minori fino, nel secondo dopoguerra, alla musica elettronica e all'industrial design. Non è culturalmente irrilevante il rifiuto banfiano di ogni polemica opposizione tra le «due culture», la sua sostanziale estraneità a tutta quella cultura portata a privilegiare il sapere umanistico, e a svilire quello scientifico e tecnico.

Ma ancora comporta, la concezione ampia e aperta della ragione che qui si delinea, la possibilità di valorizzare al suo interno, come fattore di promozione della propria stessa vita e della sua criticità, anche il cosiddetto irrazionalismo (con cui ha a che fare l'esperienza della poesia), da Nietzsche a Klages a George⁶. E anche per questa via di valorizzare dunque la funzione dell'arte e della poesia per la vita stessa della ragione, di cui non la vede come radicale estraneità o contestazione.

Tutto questo non fu privo di riflessi sull'estetica. Non solo perché una simile apertura della ragione apre la strada alla comprensione del mondo estetico; ma anche perché segnala una certa incidenza dei vissuti estetici nella stessa costruzione dell'idea di ragione (e per questa via valorizza dunque la funzione dell'arte e della poesia per la vita stessa della ragione, e non la vede come ostacolo ad essa, come deriva «irrazionalistica», ostile alla ragione)⁷.

Negli anni Trenta ha modo di manifestarsi in tutta la sua estensione la portata comprensiva della sua idea di ragione. La filosofia viene intesa come riflessione concreta sui vari ambiti della cultura umana, nel senso ampio del termine; dalle scienze della natura al diritto, dall'arte alla morale, dalla religione alla storiografia – al fine di metterne in luce le strutture di fondo, e il senso e i limiti delle forme di riflessione che si esercitano su di esse.

⁵ Pubblicate da Paolo Rossi nella sua presentazione di Banfi, A., *Incontro con Hegel*, Argalia, Urbino 1965. Parlano della guerra anche lettere di Banfi ad Andrea Caffi e di Andrea Caffi a Banfi del 1916 (conservate all'ISEC, ma anche al Mauriziano): le distruzioni e le stragi in Polonia da parte dei russi, la rivoluzione russa (lettera di Caffi).

⁶ Cfr. *RE*, p. 47.

⁷ Cfr. *RE*, pp. 87-95, 103-106, per la rilevanza dell'esperienza estetica per la vita della stessa ragione filosofica.

In quest'ambito assume particolare spicco la riflessione sul mondo estetico-artistico, cui Banfi dedicherà grande spazio (dato che teneva anche l'insegnamento di Estetica a Milano). Riflessione che non a caso (non è qualcosa di estraneo, solo occasionalmente aggiunto dall'esterno alla sua filosofia) scorre parallela alla vicinanza di Banfi (su di un piano non più solo privato) alla concreta vita dell'arte dei suoi tempi, da George (un saggio assai rilevante per il modo in cui affronta il problema del linguaggio poetico) a tanta arte «di crisi».

Degli anni successivi è importante ricordare la seconda guerra mondiale, con l'impegno politico e civile di Banfi che ne seguì. Aveva preso parte alla Resistenza, con grande coraggio bisogna dire, per un intellettuale poco portato all'azione qual era. È anche troppo facile per noi oggi avvertire un senso di estraneità rispetto a certe posizioni prese da Banfi allora. Scontato è sentire più vicine a noi le perplessità di alcuni suoi stessi allievi, Cantoni e Paci *in primis*. Le sue scelte vanno capite in quel momento storico, comunque erano coerenti con la sua storia personale e con le premesse del suo pensiero, che non era certo incline al disimpegno o al cosiddetto rifugio in torri d'avorio. A noi oggi credo importa sottolineare che le posizioni ufficiali o comunque più note dell'ultimo Banfi non ne esaurivano la personalità, e neppure esaurivano i suoi interessi culturali. Anche nei suoi ultimi anni il suo pensiero non si esaurisce in quanto va annesso al suo impegno politico e agli scritti che a quell'impegno hanno fatto da supporto teorico e da illustrazione pratica (come i *Saggi sul marxismo*, *L'uomo copernicano*, gli articoli apparsi su *l'Unità*...).

Una sensibilità fenomenologica sopravvive, ed è sintomatico che sopravviva soprattutto nei suoi ultimi saggi di estetica, in cui (ben oltre certe sue drastiche condanne a sfondo moralistico di certa arte contemporanea, che non avevano risparmiato Proust né Kafka, né certo Dostoevskij né certo Mann, l'arte astratta *tout court* accanto all'esistenzialismo) Banfi mostra apertura anche verso certe forme di arte sperimentale quali la musica elettronica, oltre che verso forme d'arte quali l'industrial design.

Entro questo quadro di ripresa delle proprie origini e di fedeltà agli strati più profondi della propria sensibilità culturale e all'apertura comprensiva della ragione, va vista anche la sua ultima conferenza alla Casa della cultura, dedicata sintomaticamente a Simmel.

Ma soprattutto talune sue ultime riflessioni (Papi⁸ ha dato il giusto risalto a questo) sulla *Krisis* di Husserl sono un'eloquente spia di non scontati ripensamenti di quell'ottimismo che animava la concezione ufficiale della storia di cui si faceva allora ufficialmente banditore; e prendono le distanze da ogni troppo salda fiducia nella progressiva linearità del corso della storia. Banfi parla, in suo saggio del '57 dedicato alla *Krisis* di Husserl e pubblicato postumo, della «crisi che noi viviamo» non solo come di una «crisi storica» (di un momento cioè superabile nel corso storico), ma come «crisi della storia» stessa, del suo senso, della possibilità di intravederne una direzione possibile. Dove sembra trasparire un più problematico e certamente più drammatico senso della storia (cui non dovette essere estranea la sua attenzione al mondo estetico-artistico). Un senso che ancora oggi la nostra esperienza ci fa sentir vivo, consono alla nostra sensibilità; e che tanta letteratura contemporanea ha messo in luce.

2. Tra le note più caratteristiche, e tuttora a mio avviso tra le meno trascurabili e caduche, della personalità di Banfi dovremo senz'altro annoverare la sua disponibilità fenomenologica. Una sensibilità che gli era indubbiamente congeniale, e divenne parte integrante del suo modo di far filosofia. Ebbe certamente modo di confermarsi e di affi-

⁸ Papi, F., *Dal pacifismo alla questione comunista*, Ibis, Como-Pavia 2007, pp. 79-83.

narsi in incontri decisivi per la sua formazione culturale quali quelli con Simmel⁹, o per altro verso con Dessoir e con Wölfflin a Berlino. Ma giunse a maturazione piena in seguito con la conoscenza di Husserl e con la lettura delle sue prime opere. E non a caso sopravvive fin negli ultimi anni di vita.

Aggiungerei tuttavia che questa sensibilità dovette pur esser debitrice per suo originarsi anche alla sensibilità estetica di Banfi, e alla sua esperienza delle arti. D'altronde, non aveva parlato lo stesso Husserl nella celebre *Lettera a Hofmannsthal* di analogie tra atteggiamento estetico e atteggiamento fenomenologico? In ogni caso è un fatto che le inclinazioni fenomenologiche di Banfi hanno modo di esprimersi al meglio nella sua estetica – o, meglio, in quel programma per un'estetica fenomenologica che di fatto può esser considerata la sua estetica.

In profonda consonanza con un atteggiamento fenomenologico è in primo luogo l'antisoggettivismo profondo che anima costantemente il modo di Banfi di far cultura, e si manifesta assai presto. Non v'è nulla di psicologista (tanto meno di estetista, e da aggiungere, di narcisista) nell'approccio di Banfi alla cultura. Tutto il suo pensiero (estetica inclusa) è caratterizzato da un profondo impegno etico e da netti accenti antisoggettivistici, che serpeggiano a più riprese nei suoi scritti¹⁰.

Anche quando Banfi rivendica le radici vissute della sua adesione alla filosofia, e magari mette in gioco analogie tra lavoro filosofico e artistico, lo fa nell'ambito di un antisoggettivismo di base. Certi suoi accenti giovanili non vanno letti in senso soggettivistico. L'accento è sempre spostato sull'oggettività della vita della cultura, Banfi gioca sempre su una proiezione fuori di sé della propria personalità nel far cultura. Leggiamo ad esempio in una lettera da lui indirizzata a Lavinia Mazzucchetti da Milano in data 31 marzo 1912¹¹:

Quanto a me, ai miei lavori, per fare un libro bisogna che io lo senta come un'opera d'arte, come qualcosa che in sé e per sé non muore. Per questo bisogna che io ci creda con fede assoluta, bisogna che sia vita della mia vita: ma non così che esso viva in me, ma che io viva in lui. Io non mi sono per nulla affatto interessante: anzi mi giova essere il più possibile dimentico di me stesso. Se su di un'opera mia vedessi ricomparire me stesso ne avrei fastidio. Sentire la vita nella sua eternità: io non domando altro: so che nessun conforto ne viene alla mia personalità fuggitiva, tranne quello di sentire in sé il perenne sacrificio. S'io voglio dire qualcosa non è ciò che mi passa per la mente, ma ciò che tutta la vita può dire. Io non sono che una lente che converge in un sol centro tutta la luce: non voglio che essere il più limpido possibile, e abbracciare il maggior numero di raggi. Se verrà un tal giorno chissà se giovi meglio parlare o vivere semplicemente.

Qualcosa di simile torna in certe sue coeve notazioni sul pensiero di Croce, in passi di opere successive (penso ad esempio al finale della prima parte dei *Principi di una teoria della ragione*, ma anche a quanto Daria Banfi dice delle tendenze all'autobiografia). Dove sempre momenti di intensa partecipazione soggettiva vengono come dissolti, non cancellati tuttavia bensì ripresi, in un disegno che li rende funzionali a trame di pensiero oggettive.

Ma che cosa può voler dire sensibilità fenomenologica in un'ottica banfiana? Anche qui, certo, fondamentale resta l'intento di «tornare alle cose stesse», che nel lessico banfiano si traduce in «sensibilità e amore per la fresca ricchezza dell'esperienza», che i pregiudizi delle estetiche correnti avrebbero soffocato.

⁹ Cfr. *RE*, p. 23.

¹⁰ Cfr. *RE*, pp. 50-53.

¹¹ Questa lettera è custodita, insieme ad altre lettere alla stessa Mazzucchetti scritte tra il dicembre 1911 e il dicembre 1913, presso l'ISEC a Sesto San Giovanni, che qui ringrazio per avermene permesso la consultazione.

Ma questo intento di per sé resta un programma vuoto, e un tantino imbarazzante, finché non indica le vie per cui può realizzarsi. Queste vie si concretano di fatto (in un ambito che include Banfi non meno che i primi cultori di estetica fenomenologica, appunto) in un articolato piano di lavoro¹². Un lavoro nel pensiero teso a distruggere ricorrenti dogmatismi, riduttivismi sempre in agguato, scontati unilateralismi si realizza innanzitutto come una sorta di metariflessione su forme di riflessione date; scaturisce per così dire naturalmente dal loro interno, si impone come un bisogno di approfondimento, di filosofia, loro immanente. E di cui beninteso Banfi rivendica l'imprescindibilità per una piena comprensione dell'esperienza (capire è anche questo).

Che Banfi affronti la realtà estetico-artistica con sensibilità fenomenologica vuol dire dunque che le si avvicina con una forma di «rispetto» per l'esperienza, che si fa metodo. L'atteggiamento fenomenologico è animato da un vivo senso della complessità delle cose, che non possono essere colte in un unico sguardo, né da angolature privilegiate o da prospettive unilaterali, ma pongono la necessità che si ricorra a più punti di vista (non da mettere tutti sullo stesso piano peraltro) per comprenderle. Un simile senso di complessità delle cose si concreta poi come passione per le differenze e occhio per le relazioni¹³.

Se nel tipico rapporto che Banfi instaura con l'esperienza estetica svolge un ruolo imprescindibile la filosofia (e la filosofia dell'arte), questo significa dunque innanzitutto per lui privilegiare una via d'accesso fenomenologica all'arte. Affrontare da un punto di vista filosofico un evento artistico vuol dire per lui far valere una modalità di approccio in grado di rispettare la complessità del mondo artistico, e dunque di ricostituire il tessuto di conoscenze e di vissuti che a una piena comprensione dell'arte nella sua ottica sono essenziali.

Il compito che Banfi si propone è quello di una comprensione adeguata, non dogmatica, non riduttiva, «aperta» appunto, della realtà esecutiva. Agisce sullo sfondo del suo pensiero un'istanza totalizzante, fatta tuttavia agire in concreto come valorizzazione di ricerche circostanziate nei loro limiti, nella loro capacità insostituibile di portar luce sul fenomeno.

Il «capire» si realizza come «integrazione», che è messa in relazione, di saperi diversi, relativi ad aspetti diversi dei problemi di volta in volta affrontati. Saperi salvaguardati ognuno nella sua relativa autonomia, mai ridotti forzatamente entro alvei di soluzioni prefissate; fatti interagire in uno spazio comune di confronto, in modi non predeterminabili. Intenzionalmente raccolti tuttavia, sappiamo, intorno a un nucleo comune, contrassegnato ogni volta da una diversa «idea».

Il problema è individuare cosa di volta in volta istituisce l'esser «comune» di un simile nucleo, certo. Ed è un problema imprescindibile, pena il cadere della ricerca nell'empirismo, in un'accozzaglia di chissà quali saperi, relativi a non si sa cosa. Banfi lo risolve postulando principi metodici (le idee sono questo) di volta in volta in grado di organizzare le ricerche sotto indici coerenti, di dar loro un senso. La loro funzione è di guidare le ricerche, non di escluderne alcune facendo prevalere altre, ma di confrontarle in uno spazio comune.

V'è un'idea della poesia come ad esempio dell'esecuzione musicale, che Banfi tenta di disegnare. Un'idea al livello della massima generalità possibile, com'è tipico di ogni approccio filosofico. In parte generica e vuota, da riempire con ricerche di volta in volta circostanziate. E tuttavia implicata (come sfondo inespresso, domanda, problema) nei

¹² Vale la pena ricordare qui un significativo passo banfiano, che ho ripreso e commentato in *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, CUEM, Milano 2007, pp. 227-230.

¹³ Ivi, pp. 195 sgg.

vari saperi che articolano la conoscenza del problema dell'esecuzione; in essi implicita, di cui essi stessi richiedono la tematizzazione. Un'idea che traccia un programma di ricerca più che altro, appunto; ma ricco di prospettive.

In quest'ottica è importante sottolineare che per Banfi – e per la sua scuola dunque – la riflessione sulle arti non può dirsi esaurita in alcuna particolare (e parziale) forma di avvicinamento alla realtà artistica. Né nell'analisi musicologica, ad esempio, né nella storia della musica, nella critica musicale o in quelle tipiche forme di riflessione che sono le poetiche; e tanto meno nella sociologia, nell'antropologia o nella psicologia della musica. Questi ambiti di riflessione esprimono anzi tutti dal loro stesso seno, nell'ottica di Banfi, un'ideale esigenza di riflessione filosofica. Essi tutti mettono in gioco scelte metodologiche e di campo, presupposti di varia natura, che solo sul piano filosofico possono ottenere, se non una soluzione, quanto meno una chiarificazione essenziale. L'estetica certo non può pretendere di sostituire o annullare in sé questi altri piani di intervento sulla musica, ma – è da tener presente – l'esperienza della musica pone interrogativi per cui tali piani di riflessione non prevedono risposte, e che per essere affrontati richiedono quel particolare tipo di impegno cui diamo nome, appunto, di filosofico.

Su di un piano fenomenologico non è ipostatizzabile un'unica modalità di approccio alla musica, alcun modello esemplare di riflessione sulla musica sulla cui base giudicare, ammettere o escludere, altri discorsi sulla musica; non è giustificato far valere in esclusiva un ambito di conoscenze, una competenza, una prospettiva. Tipico di un atteggiamento fenomenologico è una forma di preliminare disponibilità verso gli avvicinamenti alla musica (a qualsivoglia livello, teorico o meno) che una certa cultura offre; e la volontà di vagliarne e descriverne caratteristiche e limiti. Tipico è cioè accettare il fatto della loro esistenza e cercare di intenderne le ragioni e gli sfondi, piuttosto che non censurarli.

Questo ha per conseguenza che nessun punto di vista particolare, nessuna preliminare competenza o abilità (quello dell'esecutore o del fruitore, o del musicologo, o del filologo, dello storico, del sociologo, dello psicologo delle arti, o dell'artista medesimo) – per quanto imprescindibile o comunque rilevante e utile – possa esser fatta valere come assoluta, e come esclusiva di altri piani di approccio all'arte, e di discorso intorno a essa. Imprescindibile nell'esperienza dell'arte, in un'ottica fenomenologica, è se mai solo il rapporto diretto, vissuto in prima persona, a livello «estetico» (di coinvolgimento della sfera del sentire, sul piano del sensibile), e nessun approccio teorizzante, nessun sapere fatto poi magari valere come esclusivo. Ed è a questo, e a nessun sapere pre-costituito, che va poi commisurato ogni sapere, e ogni successivo discorso, ogni intervento riflessivo intorno all'arte.

3. Non ci sono, né potrebbero esserci, nel pensiero banfiano riserve nei confronti della poesia, ma solo valutazioni, se mai, del suo senso e del suo impatto in determinati contesti.

E devo qui in primo luogo precisare meglio una mia precedente convinzione: quella di una sottovalutazione della poesia in Banfi a vantaggio dalla prosa, del romanzo, suffragata dal suo atteggiamento verso le poesie della Pozzi.

Un'impressione comunque parziale: come si può evincere dallo scambio epistolare con Sereni, dal saggio su George, dagli scritti per la poesia su *Corrente* oltre che da altre più occasionali affermazioni. Di fatto Banfi dedicò ben maggior attenzione, nei suoi scritti e nei suoi saggi letterari, alla poesia (Dante, Tasso, Porta, George, Onofri), che non al romanzo, cui vi sono solo scarsi cenni. Tra i suoi allievi, inoltre, si contarono più poeti (Pozzi, Sereni, Menicanti, Orgnieri) che romanzieri (Morselli è un'eccezione).

Certo si dovrà distinguere la caratterizzazione di principio, a livello fenomenologico, della poesia come genere letterario, dalla valutazione della sua funzione in determinati contesti storici ed esistenziali. È proprio questo secondo ordine di considerazioni che viene in primo piano, ad esempio, nel caso di Antonia Pozzi.

L'episodio della presentazione delle proprie poesie a Banfi da parte di quest'ultima risale al febbraio del '35 (ed è un episodio di cui non resta comunque traccia negli scritti di Banfi), più o meno nello stesso periodo in cui ebbe inizio lo scambio epistolare tra Banfi e Sereni, in cui domina un tono ben diverso per quanto riguarda la considerazione della poesia.

L'atteggiamento di Banfi qui non sembra sia stato di pieno apprezzamento, ma (più, o in ogni caso prima ancora, che investire un giudizio estetico) dovette riguardare certo tono della poesia della Pozzi, che dovette giudicare troppo spostato sul piano soggettivo o intimista (quello «scoglio della poesia femminile», quei rischi di spontaneismo che Montale vedeva però in via di superamento nella Pozzi). Ma soprattutto dovette riguardare – come dire? – la tenuta esistenziale dello stesso far poesia per la sua allieva. Il fatto cioè che questo non sembrava costituire allora, agli occhi di Banfi, una risposta adeguata a quel disagio esistenziale (o al disagio personale comunque), di cui certamente sapeva scorgere i sintomi nell'animo dell'allieva. Sul piano artistico altre forme d'arte avrebbero potuto rispondere meglio alla crisi; ma soprattutto vi poteva rispondere meglio un atteggiamento più fattivo sul piano del vivere, più costruttivo sul piano etico, in una prospettiva sociale, in seguito politica. E in fondo altri allievi di Banfi a lei vicini le confermarono questo verdetto: Cantoni col suo privilegiamento del romanzo come forma letteraria più atta a rispondere alla realtà dei suoi anni, Paci col suo consiglio di scrivere il meno possibile. Ed è inutile aggiungere che simili prese di posizione (senza voler attribuire loro più del lecito responsabilità di eventi che certamente avevano anche altre e più intime motivazioni) aumentarono il suo senso di isolamento e di disagio esistenziale.

Poesia e musica hanno una radice comune nel sistema banfiano delle arti: in entrambe, nella musica come nella poesia, prevale un momento di espressione del soggetto in forme intuitive. Verso la realtà della poesia Banfi ebbe uno spiccato interesse, che si tradusse in un'attenzione specifica al problema del linguaggio poetico innanzitutto, e nella considerazione di taluni poeti, da Dante a George.

La poesia assume poi caratteristiche tipiche. Innanzitutto il suo linguaggio, che Banfi analizza soprattutto nel saggio su George. Nel linguaggio della poesia si configurano tratti generali del mondo segnico-artistico. Banfi però privilegia nell'attenzione l'espressione verbale, malgrado il suo amore per la musica; scrive che la poesia è «tra le arti la più universalmente umana, la più pregnata di sensi e di suggestioni, la meno riducibile ad un puro e astratto formalismo, la più greve di contenuti e la più capace di complesse reazioni dialettiche»¹⁴.

Se nell'arte l'intuizione trova lo spazio di una propria vita autonoma, nella poesia la parola non si asservisce a nulla, e invita a concentrare l'attenzione su di sé, in tutta la sua pienezza sensibile-intuitiva.

In un saggio dedicato a Stefan George il tema della forma poetica (e del formalismo) viene riscoperto come problema di «quei puri rapporti di sensibilità – visivi, plastici, sonori e via dicendo – su cui si costituisce la realtà artistica» di una sensibilità «tutta viva di rapporti, di riflessi, di echi, di richiami, di sensi», e che «rivela nell'arte la sua infinita ricchezza, la sua feconda primitività spirituale». Essa ha in sé principi «di costruttività, di equilibrio, di armonia», di «organicità»; principi che sono «insiti nella natura

¹⁴ *VdA*, p. 176.

stessa sensibile formale dell'arte che genera, per così dire, da sé il proprio senso». Per cui «il piano dell'arte è il piano dell'eterna freschezza, armonicità, vitalità dello spirito»; in esso si rinnova «un mondo di cultura irrigidito in schemi»¹⁵.

La parola è «la più complessa delle elementarità formali delle arti», giacché essa non è una semplice forma sensibile dell'esperienza, ma piuttosto la «forma sensibile caratteristica della reazione dell'anima all'esperienza». Essa «non è mero suono, è voce, espressione», ha in sé «un'estrema ricchezza di determinazioni significative, un'illimitata varietà ed elasticità di rapporti, una capacità di percorrere ed unificare piani diversi, e soprattutto un'obiettività e un'universalità che ne fanno l'espressione per eccellenza».

Se «l'uso, dominato da una intenzione pratica, tende a cristallizzare il linguaggio», a farne un «mero strumento», ad attenuarne la «forza espressiva, evocativa, significativa», a impoverirne «in uno schematismo astratto» l'obiettività, «la poesia restituisce al linguaggio la sua ricchezza di sensi e la sua capacità di espressione, di evocazione, la sua potenza d'ideale obiettività». Talché esso qui «non è più un morto strumento, la forma astratta dominata da una finalità estrinseca: è la materia vivente – vivente dico d'infiniti sensi, richiami, intuizioni, riflessi – che da se stessa crea le proprie forme». Qui la parola si redime, restituisce freschezza a «tutta l'enorme ricchezza di esperienze, di sentimenti, d'immagini, di significati, di accenni, di vibrazioni, di rapporti che nella lingua si sono fissati». Nella «materia viva del linguaggio, liberata da ogni cristallizzazione e schematizzazione», «tutta la ricchezza di sensi, ossia di esperienza spirituale, s'è rifatta fluida, per riconcentrarsi in nuove unità significative, in nuove esperienze ideali».

La poesia restituisce dunque alla parola, diremmo, la sua viva polisignificanza, la sua densa autonomia significativa; essa rompe con la morta strumentalità del linguaggio, che lo depauperava, rende di nuovo la parola fresca e viva, densa di risonanze, vibrazioni, accenni. Qui, si potrebbe dire, il linguaggio è veramente e soltanto linguaggio, vale di per sé, senza ricorrere a investiture estranee per significarsi.

Per questo in George «la cura della forma» è «ben altro dalla politura esteriore dell'espressione o dal raffinamento di un preziosismo aristocratico: è piuttosto la riconquista della vita interiore della parola e della sua facoltà creatrice», della sua «potenza evocativa»; «da parola a parola il senso, l'immagine richiamano altri sensi, altre immagini», e il «fantasma poetico» si fa «così complesso come è complesso ogni essere vivente»; perché «esso si costituisce nel gioco di brillanti vivezze e limpidi disegni intuitivi e di sfumature lievi, di accenni, di risonanze, di luci e di ombre piene di evocazioni, di immagini e di sensi, d'inquietudini sorprese nell'immediatezza della vita più individuale e di significati, di aspetti, di problemi che attraverso la vita culturale si disegnano come i grandi motivi della storia dell'umanità». La «vitalità enorme», l'«esuberante turgidezza dell'immagine poetica» nascono in George dal fatto che «la natura poetica ha in lui sciolto ogni fissità, rigidità, astrattezza dell'esperienza», le ha consentito di «ringiovanirsi e ricrearsi liberamente».

Anche nelle lettere a Sereni, più o meno coeve agli incontri con la Pozzi, sono presenti significative valorizzazioni della poesia¹⁶. Banfi sembra apprezzare le poesie che riceve dall'allievo. Insieme tuttavia, e sintomaticamente, lo incoraggia (lo incita anzi) a insistere sulla via di una poesia «oggettiva», non intimistica.

¹⁵ *SL*, pp. 222-223. Da questo saggio su George riportiamo anche gli altri passi citati.

¹⁶ Rinvio per questo al mio *L'estetica e le arti*, cit., pp. 129-135.

COLERIDGE E IL SUBLIME: L'INNO AL MONTE BIANCO

Giuseppe Sertoli

1. Nei primi giorni dell'agosto 1802 Coleridge – che da un paio d'anni si è stabilito a Keswick, nella Regione dei Laghi, a poche miglia da Grasmere, la dimora di William e Dorothy Wordsworth – compie un'escursione solitaria che lo porta fin sulla cima di Scafell Pike, la più alta montagna d'Inghilterra. Durante l'escursione egli tiene una specie di diario che invia sotto forma di lettera a Sara Hutchinson e nel quale registra quotidianamente il cammino compiuto, le soste e gli incontri, le difficoltà superate e le sensazioni provate davanti agli scenari che gli si aprono davanti – fra cui, più esaltante di tutti, quello contemplato dalla vetta dello Scafell, che così viene descritto nella lettera-diario:

I ascended Sca'fell by the side of a torrent, and climbed & rested, rested & climbed, 'till I gained the very summit [...] —before me all the Mountains die away, running down westward to the Sea, apparently in eleven Ridges & three parallel Vales with their three Rivers, seen from their very Sources to their falling into the sea [...] —O my God! What enormous Mountains these are close by me [...]. And here I am *lounded*—so fully lounded—that tho' the wind is strong, & the Clouds are hast'ning hither from the Sea—and the whole air seaward has a lurid look—and we shall certainly have Thunder—yet [...] *here* I could lie warm, and wait methinks for tomorrow's Sun / and on a nice Stone Table am I now at this moment writing to you—between 2 and 3 o'Clock as I guess / surely the first Letter ever written from the Top of Sca'Fell¹!

Un mese dopo, precisamente il 10 settembre, Coleridge rievocerà la medesima scena in una lettera a William Sotheby nella quale, però, aggiungerà qualcosa di nuovo: l'impressione provata in cima allo Scafell – dirà – era stata talmente forte che

I involuntarily poured forth a Hymn in the Manner of the *Psalms*, tho' afterwards I thought the Ideas &c disproportionate to our humble mountains—and accidentally lighting on a short Note in some swiss Poems, concerning the Vale of Chamouny, & it's Mountain, I transferred myself thither, in the Spirit, & adapted my former feelings to those grander external objects².

Il passo è al tempo stesso enigmatico, reticente e mistificatorio: a cosa si riferiva *esattamente* Coleridge parlando di un «inno» concepito (*poured forth*) sulla vetta dello Scafell? La risposta sarebbe venuta il giorno dopo, 11 settembre, quando sul *Morning Post* sarebbe apparso – col titolo *Chamouny; The Hour before Sunrise. A Hymn*³ – l'«Inno alla manie-

¹ *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E.L. Griggs, Clarendon Press, Oxford 1956, II, p. 840. Cfr. anche la lettera a Southey del 9 agosto, di ritorno dall'escursione: «... of all earthly things which I have beheld, the view of Sca'fell & from Sca'fell (*both views from it's own summit*) is the most heart-exciting» (ivi, p. 846).

² Ivi, pp. 864-865.

³ Il titolo attuale, *Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouny*, sarebbe stato adottato da Coleridge solo a partire dalla ristampa (con varianti) dell'Inno nel n. 11, 26 ottobre 1809, della sua rivista *The Friend*. Cfr. ora Coleridge, S.T., *The Friend*, ed. B.E. Rooke, Routledge-Princeton University Press, London-Princeton 1969, II, pp. 156-158.

ra dei Salmi» che Coleridge aveva preannunciato a Sotheby. Non sarebbe scomparsa invece la reticenza, perché Coleridge non avrebbe chiarito quale «nota» in calce a quale raccolta di «poesie svizzere» lo avesse indotto a sostituire il Monte Bianco a Scafell Pike. Ma soprattutto sarebbe rimasta la mistificazione consistente nel far credere che l'Inno era stato concepito, se non addirittura scritto, sulla cima dello Scafell, laddove di ciò non v'è alcuna menzione né nella lettera-diario scritta, essa sì, in cima allo Scafell (5 agosto) né in quella indirizzata a Southey il giorno del ritorno a casa (9 agosto) né, ancora, in una successiva inviata a Sotheby il 26 agosto nella quale Coleridge gli raccontava dell'escursione in termini analoghi a quelli usati con Sara Hutchinson⁴. Non solo. Mistificatorio era anche l'attribuire il trasferimento dello scenario a una semplice «nota» in calce a una poesia di cui Coleridge seguiva a tacere il titolo e, tanto più, il nome dell'autore. Nome che solo trent'anni più tardi Charles Lamb avrebbe fatto, rivelando che si trattava della poetessa tedesca (non svizzera) Friederike Brun, autrice di un volume di *Gedichte*, pubblicato a Zurigo nel 1795, che si apriva con una poesia intitolata precisamente *Chamounix bey Sonnenaufgange*⁵.

Coleridge colpevole di plagio, dunque? Sarebbe dire troppo, perché nel momento stesso in cui riecheggiava – e in qualche punto addirittura ricalcava – la poesia di Friederike Brun, egli la rielaborava non solo quadruplicandone la lunghezza (e basterebbe questo a escludere il plagio) ma, soprattutto, trasformandola in qualcosa di diverso sia nell'impostazione sia nelle conclusioni. Appare quindi ragionevole supporre – e questa è oggi l'opinione condivisa dalla critica, al di qua di ogni possibile (contro)valutazione – che all'origine dell'Inno ci sia stata una sorta di corto circuito fra l'esperienza vissuta in cima allo Scafell e il ricordo della poesia della Brun. Abbia o non abbia Coleridge (soltanto) *concepito*, in cima allo Scafell, qualcosa di (vagamente) *simile* all'Inno, la perdurante impressione ricevuta da quell'esperienza dovette associarsi, nelle settimane successive, al ricordo della «poesia svizzera» che aveva letto tempo prima (della poesia e non solo delle note che la accompagnavano!), e questo lo indusse a mettere su carta quell'impressione organizzandola in un «inno» di stampo biblico e trasferendone lo scenario dai 900 metri dello Scafell ai 4.800 di quel Monte Bianco che egli non aveva né mai avrebbe avuto occasione di vedere, ma che da una quindicina d'anni era entrato nell'immaginario collettivo europeo dopo che la sua vetta era stata raggiunta, l'8 agosto 1786, da Jacques Balmat e Michel Gabriel Paccard⁶.

Non è però intenzione delle pagine che seguono mettere a confronto i due testi, quello di Coleridge e quello di Friederike Brun – cosa, del resto, che è già stata fatta egregiamente da altri⁷ –, bensì proporre una lettura dell'Inno entro la cornice dei

⁴ *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, cit., II, p. 858.

⁵ Sulle circostanze della composizione dell'Inno si veda Bonjour, A., *Coleridge's «Hymn before Sunrise»*, Imprimerie La Concorde, Lausanne 1942, cap. I. Benché superato dal punto di vista interpretativo, il volume di Bonjour resta a tutt'oggi il lavoro più ampio e dettagliato sulla genesi biografica e letteraria dell'Inno e sulla sua storia editoriale, con un puntuale confronto delle sue diverse versioni. In appendice (pp. 216-217), Bonjour riproduce il testo della poesia della Brun – una versione inglese della quale fu inserita da H.N. Coleridge nella sua Prefazione agli *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge* (1835). Cfr. ora Coleridge, S.T., *Table Talk*, ed. C. Woodring, Routledge-Princeton University Press, London-Princeton 1990, II, p. 22. Il lettore italiano può trovare il testo tedesco (senza traduzione) in appendice a Shelley, P.B., *Mont Blanc*, a cura di E. Zuccato, Tararà, Verbania 1996, pp. 53-54; l'appendice include anche, di nuovo senza traduzione, l'Inno di Coleridge.

⁶ Sul mito, anche letterario, del Monte Bianco basti qui rinviare a Joutard, Ph., *L'invenzione del Monte Bianco*, tr. it. Einaudi, Torino 1993, che però, arrestandosi alla conquista, non menziona né la poesia della Brun né l'Inno di Coleridge (o altri testi posteriori come quelli di Shelley e Wordsworth).

⁷ In particolare da Paley, M.D., «This Valley of Wonders': Coleridge's *Hymn before Sun-rise in the Vale of Chamounix*», *European Romantic Review*, 12 (2001), pp. 351-380, a pp. 358-365, e da Esterhammer,

discorsi sul *natural sublime* che circolavano in quegli anni al fine di cogliere la particolare configurazione che tale concetto assume in *questo testo*⁸. Senza dimenticare – perché ciò non va dimenticato leggendo l’Inno – che quando lo scrisse Coleridge usciva da una profonda crisi umana e poetica che durava da più di un anno e che aveva trovato drammatica espressione nell’*Ode on Dejection* («My genial spirits fail...»). Crisi il cui definitivo superamento è segnato – come si vedrà – proprio dall’Inno al Monte Bianco.

2. In un bel saggio di alcuni anni fa, Glenn Most scrisse che la novità della concezione kantiana del sublime consiste nell’averne configurato l’esperienza come un «processo temporale» scandito in «due fasi»: prima quella dello smarrimento del soggetto davanti alla grandezza e potenza della natura, poi quella del ritorno a sé del soggetto che si riconosce – e si afferma – superiore alla natura in quanto essere dotato di ragione e sentimento morale⁹. Conviene tenere presente questa indicazione perché anche l’Inno di Coleridge racconta una storia scandita in due tempi secondo l’arco disegnato da Kant, pur se l’esito finale diverge da quello enunciato nella *Critica del Giudizio*. L’Inno si articola infatti in due distinte, benché asimmetriche, sezioni (a loro volta suddivisibili in segmenti minori) che corrispondono ai due diversi momenti dell’esperienza da Coleridge descritta: prima la contemplazione del Monte Bianco da parte di un Io che è semplice spettatore, poi la trasformazione di questo stesso Io in voce poetica per effetto di quella medesima contemplazione. La prima sezione comprende i vv. 1-28 e costituisce una sorta di introduzione all’Inno – quasi di *introibo ad altare dei* (per usare un lessico religioso qui non inappropriato) –, mentre la seconda sezione comprende i vv. 29-85 e costituisce l’Inno vero e proprio. Entrambe le sezioni esibiscono al loro interno una *struttura temporale*, per lo più ignorata dalla critica, che è decisiva ai fini della comprensione del *sensu* dell’Inno e quindi della sua stessa ragion d’essere.

La prima sezione si scandisce in tre momenti – disposti in non casuale sequenza – nei quali risuonano, più o meno prossimi, echi delle diverse forme che il sublime naturale aveva assunto nel corso del Settecento. Il primo momento (vv. 1-16) è costituito dalla visione del Monte Bianco ancora immerso nell’oscurità della notte e la cui cima svetta altissima e bianca al di sopra della fascia dei boschi perforando «come un cuneo» la massa «solida» e «nera come l’ebano» dell’atmosfera circostante.

A., «Coleridge’s ‘Hymn before Sun-rise’ and the Voice Not Heard», in Roe, N. (ed.), *Samuel Taylor Coleridge and the Sciences of Life*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 224-245, a pp. 226-233 (il saggio sviluppa alcune pagine del precedente volume della stessa autrice, *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*, Stanford University Press, Stanford 2000, pp. 169 sgg.). Ma cfr. anche Bonjour, A., *Coleridge’s ‘Hymn before Sunrise’*, cit., pp. 82-84, 115-116, 129-131; Fruman, N., *Coleridge: The Damaged Archangel*, Allen & Unwin, London 1971, pp. 26-30; Shaffer, E., «Coleridge’s Swiss Voice: Friederike Brun and the Vale of Chamouni», in Smith, Chr. (ed.), *Essays in Memory of Michael Parkinson and Janine Dakyns*, University of East Anglia, Norwich 1996, pp. 67-77.

⁸ Sottolineo «in *questo testo*» perché fuoriesce dai limiti del presente saggio una discussione della teoria coleridgiana del sublime quale si può ricostruire, non senza difficoltà, dall’insieme dei suoi scritti. Rimando in proposito alla parte III, «Coleridge’s Conception of the Sublime», del volume di Modiano, R., *Coleridge and the Concept of Nature*, Florida State University Press, Tallahassee 1985, che è quanto di più convincente si possa leggere sull’argomento. Una utilissima raccolta commentata degli scritti di Coleridge sul sublime ha compilato Vallins, D., *Coleridge’s Writings on the Sublime*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003 (l’Inno vi è riprodotto a pp. 56-58 insieme a estratti dalle lettere che lo riguardano). In italiano si può vedere Coleridge, S.T., *Il senso del sublime. Lettere dal 1794 al 1814*, a cura di T. Sorace Maresca, Mondadori, Milano 1987.

⁹ Most, G.W., «Sublime degli Antichi Sublime dei Moderni», in *Il sublime: creazione e catastrofe nella poesia*, a cura di V. Fortunati e G. Franci, *Studi di estetica*, n.s., 12 (1984), pp. 113-129.

Hast thou a charm to stay the morning-star
 In his steep course? So long he seems to pause
 On thy bald awful head, O sovran BLANC!
 The Arve and Arveiron at thy base
 Rave ceaselessly; but thou, most awful Form!
 Risest from forth thy silent sea of pines,
 How silently! Around thee and above
 Deep is the air and dark, substantial, black,
 An ebon mass: methinks thou piercest it,
 As with a wedge!

(vv. 1-10)¹⁰

Gli ingredienti del «quadro» così delineato sono quelli tradizionali del sublime montano entrato nell'immaginario collettivo grazie ai resoconti dei numerosi viaggiatori che, a partire dall'inizio del secolo, avevano varcato le Alpi. Non meno tradizionale è la nota di sgomento (*awe*) che accompagna un simile scenario («awful head... awful form») e che rimanda – insieme agli effetti cromatici (bianco/nero) e sonori (il rombo dei torrenti/il silenzio dei boschi) – alla concezione burkiana del sublime. Dalla quale, tuttavia, Coleridge prende subito le distanze¹¹: la tenebra notturna non ha infatti nulla di terrifico bensì è la «quieta dimora» (*calm home*) della montagna, lo «scigno di cristallo» (*crystal shrine*) che lo custodisce (v. 11). Anziché sulla lunghezza d'onda del sublime burkiano siamo qui piuttosto su quella del sublime addisoniano e di quanti, prima e dopo Burke, avevano sottolineato l'effetto di calma (*stillness, repose, sedateness*) prodotto da tutto ciò che è grande e vasto. D'altra parte, proprio Addison aveva detto che il vasto è il segno dell'infinito nel finito, ed è appunto all'infinito – all'infinito del tempo – che rimanda l'immagine del Monte Bianco, la cui quieta dimora è la sua «abitazione dall'eternità» (*Thy habitation from eternity*, v. 12). Precisamente in questo infinito temporale, coestensivo all'infinito spaziale tradizionalmente associato al sublime, si perde l'immagine del Monte Bianco, che «svanisce dal pensiero». Il suo svanire segna però anche il dissolversi dell'Immaginazione stessa *in quanto facoltà rappresentativa* di fronte a un in(de)finito¹² che è «invisibile» e quindi irrappresentabile e può solo diventare oggetto di «preghiera» e «cieca» adorazione.

O dread and silent Mount! I gazed upon thee,
 Till thou, still present to the bodily sense,
 Didst vanish from my thought: entranced in prayer
 I worshipped the Invisible alone.

(vv. 13-16)

È stato giustamente notato che, se l'Inno si apre nel segno del sublime dinamico kantiano – il Monte Bianco simbolo della natura come potenza –, ad esso qui subentra il subli-

¹⁰ Questa e le successive citazioni sono tratte da Coleridge, S.T., *Poetical Works*, ed. E.H. Coleridge, Oxford University Press, London 1974 (1912), pp. 376-380. Il testo è quello della versione definitiva pubblicata da Coleridge in *Sibylline Leaves* (1817). La prima versione è ristampata in appendice ai *Poetical Works*, cit., pp. 572-574. Per un confronto delle varianti nelle edizioni successive si veda Bonjour, A., *Coleridge's «Hymn before Sunrise»*, cit., pp. 194-213 e cap. iv.

¹¹ Del sublime burkiano (identificato con quello gotico) Coleridge si era già dichiarato «stanco [...] fino alla nausea» in una lettera a Bowles del marzo 1797. Cfr. *Collected Letters*, cit., I, p. 183 (trad. it. in Coleridge, S.T., *Il senso del sublime*, cit., pp. 39-40).

¹² Che il requisito essenziale del sublime sia, per Coleridge, l'indefinito (di contro al bello identificato col definito) è la tesi persuasivamente argomentata da Modiano, R., *Coleridge and the Concept of Nature*, cit., pp. 115 sgg.

me matematico, caratterizzato dal perdersi dell'immaginazione in un in(de)finito che essa non riesce a rappresentare¹³. Possiamo supporre che Coleridge, scrivendo i versi appena citati, avesse in mente le pagine della *Critica del Giudizio* dedicate appunto al sublime matematico? La risposta è incerta, perché sappiamo che Coleridge aveva intrapreso lo studio della filosofia kantiana fin dai primi mesi del 1801, ma non sappiamo esattamente quando lesse la *Critica del Giudizio* e, in particolare, i paragrafi dell'«Analitica del Sublime»¹⁴. Ma anche escludendo un'eco diretta di quei paragrafi, Coleridge non poteva non ricordarsi di quanto, ottant'anni prima di Kant, Addison aveva scritto nei *Piaceri dell'Immaginazione*: «L'intelletto [...] ci apre spazi infiniti tutt'intorno, ma l'immaginazione, dopo qualche debole sforzo, s'arresta d'un tratto sentendosi inghiottita dall'immensità del vuoto che la circonda»¹⁵. La sensazione dello «svanire» dell'immagine del Monte Bianco in un in(de)finito nel quale svanisce l'immaginazione stessa è esattamente l'esperienza delineata da Addison e successivamente rielaborata da Kant. Estranea a entrambi è però la nota mistica che risuona nei versi di Coleridge e che rimanda a quella tradizione di sublime religioso che aveva attraversato tutto il Settecento e per la quale i Salmi biblici avevano costituito il modello *par excellence*¹⁶ – proprio quei Salmi a cui, nella lettera a Sotheby del 10 settembre, Coleridge disse di essersi ispirato per l'Inno concepito sulla cima dello Scafell. A rafforzare ulteriormente la connotazione religiosa contribuiscono alcune righe che Coleridge fece precedere al testo quando lo pubblicò sul *Morning Post*:

Indeed, the whole vale [*sc.* la valle di Chamonix], its every light, its every sound, must needs impress every mind not utterly callous with the thought – Who *would* be, who *could* be an Atheist in this valley of wonders¹⁷!

Sessant'anni prima, valicando le Alpi, Thomas Gray aveva usato quasi le stesse parole per la sensazione provata davanti alla Grande Chartreuse: «Not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry. There are certain scenes that would awe an atheist into belief, without the help of other argument»¹⁸. La contemplazione del Monte Bianco diventa perciò la via d'accesso a quell'Invisibile che, per Coleridge, è il Dio della tradizione ebraica e cristiana, e il vuoto della mente di fronte all'in(de)finito (spaziale e temporale) nel quale tanto la montagna quanto l'immaginazione svaniscono diventa la condizione di apprensione – di «adorazione» e «preghiera» – del Divino: di un Divino (come il seguito dell'Inno mostrerà) di cui la natura è il simbolo.

Dopo i vv. 13-16 citati sopra, nelle prime edizioni l'Inno proseguiva con tre versi – «Yet thou, meantime, wast working on my soul, / Even like some sweet enchanting me-

¹³ Stokes, Chr., *Coleridge, Language and the Sublime*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, p. 113. Insieme al saggio di Esterhammer «Coleridge's 'Hymn before Sun-rise'», cit., le pagine che Stokes dedica all'Inno (cap. 5) sono quanto di più acuto e stimolante, anche se non sempre condivisibile, abbia prodotto la critica recente.

¹⁴ Cfr. Orsini, G.N.G., *Coleridge and German Idealism*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969, pp. 167 sgg.

¹⁵ Addison, J., *I Piaceri dell'Immaginazione*, trad. it. di G. Miglietta, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 2002, p. 65. Cfr. Id., *The Spectator*, ed. D.F. Bond, Clarendon Press, Oxford 1965, III, p. 576.

¹⁶ Il testo capitale su cui si era autorizzata questa tradizione – testo ben noto a Coleridge – erano state le *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1787, ma l'ediz. latina è del 1753) di Robert Lowth.

¹⁷ Il cappello introduttivo che nella prima edizione Coleridge antepose all'Inno riprendeva le note con le quali Friederike Brun aveva correato la sua poesia. L'enfasi religiosa, però, qui è di Coleridge – anche se la Brun l'avrebbe certamente sottoscritta.

¹⁸ Lettera a Richard West del 16 novembre 1739, in *Correspondence of Thomas Gray*, ed. P. Toynbee and L. Whibley, 3 voll., Clarendon Press, Oxford 1935, I, p. 128.

lody, / So sweet, we know not, we are list'ning to it» – che a partire dall'edizione 1812 Coleridge sostituì con i seguenti:

Yet, like some sweet beguiling Melody,
So sweet, we know not we are listening to it,
Thou, the meanwhile, wast blending with my Thought,
Yeah, with my Life and Life's own secret Joy:
Till the dilating Soul, enrapt, transfused,
Into the mighty vision passing—there
As in her natural form, swelled vast to Heaven.
(vv. 17-23)

La sostituzione è più che una semplice espansione. Mentre i tre versi delle prime edizioni si limitavano a enunciare l'effetto di «incantesimo» che lo spettacolo del Monte Bianco produce sull'Io – effetto analogo a quello prodotto sulla «stella del mattino» (v. 1) e paragonabile alla suggestione di una melodia –, i nuovi versi configurano qualcosa di molto più forte: il fondersi (*blending*) dell'immagine del Monte Bianco col «pensiero» dell'Io che lo contempla. Conseguenza di tale fusione è una «dilatazione» dell'«anima» che «si espande» (*swelled*) fino a diventare tanto vasta quanto il «cielo» e dunque a far tutt'uno con la natura – con una natura pervasa dalla «onnipresenza» di Dio.

Ora, questa espansione della soggettività davanti alla grandezza (nel senso addisoniano del termine) degli scenari naturali non è solo un luogo comune nei discorsi settecenteschi sul sublime (Baillie aveva detto che la mente, «run[ning] out into infinity», si eleva a una «higher Idea of her own Powers») ¹⁹, ma è qualcosa che – declinato in una chiave che talora rasenta il panteismo – ricorre in altri testi di Coleridge prima e dopo l'Inno e costituisce un asse portante della sua concezione del sublime. Si leggano per esempio i versi di *This Lime-Tree Bower My Prison* (1797) evocanti il «sentimento oceanico» (*swimming sense*) che l'Io prova davanti allo spettacolo della natura:

Struck with the deepest calm of Joy I stand
Silent, with swimming sense; and gazing round
On the wide Landscape gaze till all doth seem
Less gross than bodily, a living Thing
Which acts upon the mind, & with such Hues
As cloath th'Almighty Spirit, when he makes
Spirits perceive his presence²⁰!

Oppure si legga il passo della lettera a Thomas Wedgwood del 14 gennaio 1803 nella quale, pochi mesi dopo la salita allo Scafell Pike, Coleridge così descrive un'altra escursione montana:

The farther I ascend from animated Nature, from men, and cattle, & the common birds of the woods, & fields, the greater becomes in me the Intensity of the feeling of Life; Life seems to me then a universal spirit, that neither has, nor can have, an opposite. God is every where²¹.

«Dio è ovunque» e tutte le «cose viventi» partecipano di «un'unica vita». Esattamente in questi termini Coleridge si era già espresso in una poesia composta in Germania

¹⁹ Baillie, J., *An Essay on the Sublime* (1747), The Augustan Reprint Society, Los Angeles 1953, pp. 7-8.

²⁰ Cito dalla versione che Coleridge ne diede nella lettera a John Thelwall del 14 ottobre 1797, lievemente diversa dalla versione poi pubblicata (1800, vv. 38-43). Cfr. rispettivamente *Collected Letters*, cit., I, pp. 349-350 (tr. it. in *Il senso del sublime*, cit., p. 43), e *Poetical Works*, cit., p. 180.

²¹ *Collected Letters*, cit., II, p. 916 (tr. it. in *Il senso del sublime*, cit., p. 85).

nella quale aveva descritto l'ascensione alla vetta del Brocken (*Lines Written in the Album at Elbingerode in the Hartz Forest*, 1799)²², e gli stessi termini aveva successivamente usato nella lettera a Sotheby del 10 settembre 1802 dicendo che in cima allo Scafell aveva sentito «that every thing has a Life of it's own, & that we are all *one Life*», aggiungendo che «A Poet's Heart & Intellect should be *combined, intimately combined & unified*, with the great appearances in Nature»²³. È a questo «senso sublime» di una Natura concepita come «tempio» della Divinità che rimandano i versi dell'Inno sul *blending* dell'immagine del Monte Bianco col pensiero dell'Io.

Versi, d'altra parte, che sostituendo all'idea di infinito quella di «*oneness*» ovvero «*allness*» spostano il discorso da una prospettiva kantiana a una prospettiva wordsworthiana. Era stato infatti Wordsworth a parlare di *interfusion* fra uomo e natura in un memorabile passo delle *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey* (1798):

[...] And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

(vv. 93-102)

Mettendo a confronto questi versi con quelli dell'Inno di Coleridge, si può forse notare una differenza nel modo di configurare il processo di *interfusion* ovvero *blending* fra Io e natura. In Wordsworth tale processo si presenta come la percezione panica della profonda unità che lega la «mente dell'uomo» alle «cose tutte» del mondo naturale: all'acqua del mare, all'aria del cielo, al sole che tramonta... Coleridge condivide – per lo meno in alcuni suoi testi – una simile prospettiva, ma da un lato la sviluppa in direzione religiosa e dall'altro la declina – nella sequenza dell'Inno che stiamo commentando – non in chiave di identificazione empatica dell'Io con la «vita» della natura, bensì in chiave di introiezione della natura nell'Io e sua trasformazione in «visione» soggettiva («Thou [*sc.* Mont Blanc] wast blending with *my Thought*»). Questo processo comporta due momenti: dapprima uno di *self-aggrandizement* della mente, che si dilata per incorporare la totalità della natura, poi uno di *self-annihilation* quando la mente, sprofondando per così dire nella propria stessa visione, si perde in quella totalità. (La più eloquente formulazione dell'esito di tale processo Coleridge la fornirà in una pagina di alcuni anni dopo con riferimento non alla natura bensì all'architettura: «Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity, and the only sensible impression left, is 'that I am nothing'».)²⁴ Con ogni probabilità fu questo esito «nichilistico», conseguente all'ipertrofia di un Io che vorrebbe ri(con)durre a sé tutta quanta la natura, a dispiacere a Wordsworth, che – lo avrebbe ricordato Coleridge stesso anni più

²² *Poetical Works*, cit., pp. 315-316. La poesia può leggersi come una sorta di ipotesto dell'Inno al Monte Bianco, che ne riprende non pochi dettagli, a partire dalla «Brocken's sovran height» del primo verso per arrivare all'affermazione finale che «God is everywhere!».

²³ *Collected Letters*, cit., II, p. 864.

²⁴ Vallins, D. (ed.), *Coleridge's Writings on the Sublime*, cit., p. 87.

tardi – «censurò» il passo relativo al *blending* «as strained and unnatural» arrivando a stigmatizzare l'intero Inno (certo anche a causa della sua enfasi retorica) «as a specimen of the Mock Sublime»²⁵.

Sarebbe un errore, tuttavia, scambiare un simile esito per la parola ultima dell'Inno. Al contrario, esso segna solo la fine del primo tempo di un film il cui secondo tempo inizia subito dopo e si svolge precisamente *in reazione* a tale esito.

3. Secondo Kant – già lo si è ricordato –, al momento di esautorazione dell'Io davanti alla grandezza e potenza della natura subentra il suo ritorno a sé nel momento in cui si riconosce superiore alla natura in quanto essere dotato di ragione e moralità. Un'eco (o forse più di un'eco?) di quanto aveva detto Kant risuona in un passo della lettera-diario che Coleridge aveva inviato a Sara Hutchinson descrivendo un momento particolarmente difficoltoso della discesa dallo Scafell:

I lay in a state of almost prophetic Trance & Delight—& blessed God aloud, for the Powers of Reason & the Will, which remaining no Danger can overpower us! O God, I exclaimed aloud—how calm, how blessed am I now / I know not how to proceed, how to return / but I am calm & fearless & confident / if this Reality were a Dream, if I were asleep, what agonies had I suffered! what screams!—When the Reason & the Will are away, what remains to us but Darkness & Dimness & a bewildering Shame, and Pain that is utterly Lord over us, or fantastic Pleasure, that draws the Soul along swimming through in many shapes, even as a Flight of Starlings in a Wind²⁶.

In una situazione «burkiana» di pericolo e conseguente vacillamento dell'Io, l'intervento della «ragione» e della «volontà» segna, kantianamente, il recupero delle forze vitali e la ri-affermazione dell'Io contro quella natura che ha minacciato di sopraffarlo (*overpower*) e di fronte alla quale per un attimo esso si è sentito impotente.

Pur se in chiave diversa e in una diversa situazione, i vv. 24-28 dell'Inno mettono in scena lo stesso movimento di ritorno a sé dell'Io:

Awake, my soul! Not only passive praise
Thou owest! not alone these dwelling tears,
Mute thanks and secret ecstasy! Awake,
Voice of sweet song! Awake, my heart, awake!
Green vales and icy cliffs, all join my Hymn.

Se il primo tempo dell'Inno si era concluso con lo «svanire» dell'Io, quello che inizia adesso si apre con il suo «risveglio» e con l'ingiunzione che esso rivolge a se stesso di non accontentarsi di una «estasi muta» bensì di ritrovare la «voce del canto». Mentre l'Io kantiano si era recuperato in quanto *soggetto razionale e morale*, l'Io di Coleridge si recupera in quanto *soggetto poetico*, istanza enunciatrice dell'Inno che comincia subito dopo (v. 29) e prosegue fino alla fine. Mettendo in scena un simile recupero, Coleridge si serve di Kant per prendere le distanze non solo da se stesso ma anche da

²⁵ *Collected Letters*, cit., iv, p. 974. Come osserva Thomas, K.G., «Coleridge, Wordsworth and the New Historicism: 'Chamouny; The Hour before Sun-rise. A Hymn' and Book 6 of *The Prelude*», *Studies in Romanticism*, 33 (1994), pp. 81-117, a p. 101, Wordsworth dovette anche risentirsi del fatto che Coleridge avesse in qualche modo «usurato il suo territorio» accreditando l'idea di essere stato nella valle di Chamounix e di aver visto quel Monte Bianco che lui sì, Wordsworth, aveva visto e che avrebbe messo in scena – in maniera molto diversa – nel 6° libro del *Prelude* (vv. 452 sgg.).

²⁶ *Collected Letters*, cit., ii, p. 842.

Wordsworth²⁷, nel senso che non solo è bloccata la deriva di un Io che si perde nell'indistinto Uno/Tutto («I am nothing»), ma rimodulato è altresì il processo di identificazione empatica fra Io e natura: risvegliandosi, l'Io si separa dalla natura e si riconosce, se non *altro* da essa, ad essa però *eccedente* in quanto *dotato di parola*. Ciò che allora potrà – e dovrà – fare sarà celebrare la «gloria» della natura dalla *stance* che è la sua: quella, appunto, del linguaggio e della poesia. Questo è il senso dei versi che seguono e che coinvolgono l'intero scenario del Monte Bianco, con le sue rocce e i suoi ghiacciai, i suoi boschi e i suoi torrenti, i pascoli e i fiori, le capre e le aquile, insomma il mondo animale e vegetale, organico e inorganico, nella sua totalità.

Di questi versi la critica ha da tempo segnalato le fonti. Se la base è costituita dalla poesia di Friederike Brun, dalla quale Coleridge riprende non pochi dettagli, la loro espansione e rielaborazione chiama in campo altri testi: dall'*Inno alle Stagioni* di Thomson alle poesie religiose di Klopstock (cui la Brun aveva dedicato la sua) e di Friedrich von Stolberg (il cui *Hymne an die Erde* Coleridge aveva «imitato» nel suo *Hymn to the Earth* del 1799), senza ovviamente dimenticare i Salmi, in particolare il 19°, che si apre col celebre riferimento ai «cieli [che] narrano la gloria di Dio»²⁸. Ciò che però va sottolineato è che lo spettacolo della natura – descrivendo il quale Coleridge riprende, non diversamente da Thomson, l'*argument from design* della fisico-teologia settecentesca – è passato in rassegna dalla voce dell'Io risvegliatosi e tornato a sé, e dunque è *parola poetica*²⁹. Come Thomson, anche Coleridge «alza la voce» per cantare le opere di quella Natura che nella sua «potenza e maestosità» rimanda a Dio³⁰. Mentre Friederike Brun si era limitata a rivolgere alla natura una serie di domande – «Wer senkte den Pfeiler tief in der Erde Schooss [...]? Wer thürmte hoch in des Aethers Wölbun / [...] dein umstrahltes Antlitz? [...] Und wer gebietet laut mit der Allmacht Stimme: / 'Hier sollen ruhen die starrenden Wogen'? Wer... Wer... Wer...» – alle quali nell'ultima strofa la natura aveva risposto con la *sua* voce – «Jehovah! kracht's im berstenden Eis; [...] Jehovah! rauscht's in den hellen Wipfeln etc.» –, nell'*Inno* di Coleridge è la voce dell'Io poetico che, dopo aver formulato le domande, fornisce anche le risposte³¹. Se le prime spesso ricalcano quelle della Brun:

²⁷ L'utilizzazione di Kant in funzione anti-Wordsworth è ben sottolineata sia da Esterhammer, «Coleridge's 'Hymn before Sun-rise'», cit., pp. 234-235, sia da Stokes, Chr., *Coleridge, Language and the Sublime*, cit., pp. 114-115.

²⁸ Sulle fonti dell'*Inno* si vedano in particolare Bonjour, A., *Coleridge's 'Hymn before Sunrise'*, cit., pp. 93 (Stolberg) e 117-118 (Thomson); Esterhammer, A., «Coleridge's 'Hymn before Sun-rise'», cit., pp. 230-233 (Klopstock). Bonjour (pp. 119-139) menziona anche le pagine «De Montibus» nella *Telluris Theoria Sacra* di Thomas Burnet (che Coleridge aveva addirittura progettato di tradurre in versi liberi) e *A Tour in Switzerland* (1798) di Helen Maria Williams, autrice di poesie naturalistico-religiose (che non si sa però se Coleridge avesse letto) nelle quali compare anche il Monte Bianco. Sul *Tour*, che Coleridge conosceva ma non apprezzava per ragioni politiche (da filo-giacobina la Williams era diventata filo-bonapartista), cfr. Thomas, K.G., «Coleridge, Wordsworth and the New Historicism», cit., pp. 90-92. Per altre possibili fonti, letterarie ma anche pittoriche, da cui Coleridge può aver tratto spunto, si veda Paley, M.D., «'This Valley of Wonders'», cit., pp. 355-357.

²⁹ Una parola poetica che Coleridge ritrova dopo la crisi dolorosamente registrata nell'*Ode on Dejection*.

³⁰ «Nature! Great Parent! Whose unceasing hand / Rolls round the Seasons of the changeful year, / How mighty, how majestick are thy works! [...] I raise my voice to you»: James Thomson, *A Hymn on the Seasons* (1730), vv. 106-108 e 112 (corsivo mio).

³¹ Esterhammer, A., «Coleridge's 'Hymn before Sun-rise'», cit., p. 232, segnala un parallelo nella poesia di Klopstock *Der Erbamer*, nella quale la natura parla «Nicht im rollendem Dorn! / Im Sturme nicht! / Nicht im sanften Säuseln», come avviene nella poesia della Brun, bensì «Durch die Sprache des Menschen». Nell'*Inno* di Coleridge, la voce dell'«Essere umano» di Klopstock diventa quella dell'Io poetico che si rivolge alla natura.

Who sank thy sunless pillars deep in Earth?
 Who filled thy countenance with rosy light?
 [...]
 And who commanded (and the silence came),
 Here let the billows stiffen, and have rest?
 Who...
 Who...
 Who...

(vv. 36-38 sgg.)

la risposta non la dà il Monte Bianco bensì il poeta, che *intima* alla montagna – e dunque alla natura – di rispondere

GOD! *Let* the torrents, like a shout of nations,
 Answer! and *let* the ice-plains echo, GOD!
 GOD! *sing* ye meadow-streams, with gladsome voice!
 Ye pine-groves, with your soft and soul-like sounds!
 And they too have a voice, yon piles of snow,
 And in their perilous fall *shall* thunder, GOD!

(vv. 58-63, corsivi miei)

Nella prima edizione dell'Inno, gli imperativi che punteggiano questi versi – e che si ripetono in quelli seguenti – non c'erano. La risposta alle domande poste dall'Io la dava la Natura stessa:

GOD! GOD! The torrents like a shout of nations,
Utter! The ice-plain bursts, and *answers* GOD!
 GOD, *sing* the meadow-streams with gladsome voice,
 And pine groves with their soft, and soul-like sounds,
 The silent snow-mass, loos'ning, *thunders* GOD!

(vv. 56-60, corsivi miei)

Commentando la modifica introdotta da Coleridge nelle successive edizioni, Angela Esterhammer ha suggerito che essa, omettendo la voce diretta della Natura, la fa apparire come una semplice eco di quella del poeta: un'eco che nulla garantisce e che, anzi, autorizza l'ipotesi che la natura *non* risponda e sia *muta*. Il silenzio del Monte Bianco si *opporrebbe* allora alla (unica) voce dell'Io – come avverrà (si può aggiungere) in *Mont Blanc* di Shelley – e questa opposizione starebbe a significare una revoca in dubbio dell'efficacia (potere) della parola poetica³².

La conclusione mi sembra eccessiva. Da un lato, l'introduzione degli imperativi non nega, di per sé, che la natura abbia (o possa avere) una *sua* voce, anche se ne presenta la (possibile) attivazione come l'esecuzione di un *ordine* impartito dall'Io poetico. Dall'altro lato, il fatto che le risposte che la natura, obbedendo all'ingiunzione ricevuta, dovrebbe dare con la *sua* voce siano *già date* dalla/nella voce dell'Io può bensì significare che la natura è muta, ma ciò *non* significa che il suo silenzio destabilizzi la fiducia nella parola dell'Io: semplicemente, significa che il linguaggio appartiene all'essere umano e a lui soltanto, e che dunque dovrà essere lui a parlare *per conto della natura*. Lo confermano gli ultimi versi dell'Inno, dove la parola «GOD», quella che la Natura dovrebbe pronunciare, viene pronunciata dall'Io del poeta. E viene pronunciata da lui perché è lui che ha *già* provveduto, con i versi dell'Inno che qui si conclude

³² Ivi, pp. 237 sgg. Più cauto Hartman, G., «Evening Star and Evening Land» (1987), rist. in Id., *The Geoffrey Hartman Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, pp. 50-78, anche per il quale, tuttavia, il recupero della voce da parte dell'Io non è esente da dubbi e incertezze.

(«my Hymn»), a formulare quelle «lodi» che la terra è invitata/sollecitata a innalzare a Dio con le sue «mille voci».

Thou kingly Spirit throned among the hills,
 Thou dread ambassador from Earth to Heaven,
 Great Hierarch! tell thou the silent sky,
 And tell the stars, and tell yon rising sun
 Earth, with her thousand voices, praises GOD.
 (vv. 81-85).

Se quanto precede è vero, cioè se la *stance* dell'Io poetico in rapporto alla natura è quella appena delineata, allora – per tornare a Kant e alla questione del sublime – il «risveglio» dell'Io implica che sublime non è il Monte Bianco ma l'Io del poeta che fa di esso l'oggetto della propria voce e parola. Come in Kant – con la sostituzione dell'istanza poetica a quella etica e razionale –, la sublimità appartiene all'essere umano, il quale la proietta sulla natura attribuendole un «senso sublime» che, a differenza di quanto accade in Wordsworth, non risiede nell'esteriorità (materialità) della natura stessa bensì trae origine dall'interiorità (spiritualità) dell'Io.

La posizione di Coleridge, tuttavia, non coincide con quella di Kant perché non sacrifica la natura all'Io³³. Se da un lato, infatti, Coleridge sottoscrive il «modello» kantiano di un Io che tornando a sé afferma la propria eccedenza rispetto alla natura, dall'altro lato egli vuole anche recuperare il valore di quest'ultima operando una sintesi fra Kant e Wordsworth che riconcilia la sublimità dell'essere umano con quella del mondo naturale³⁴. A tal fine, Coleridge ricorre allo strumento del simbolo, cioè alla trasformazione di tutte le «cose» della natura in altrettanti «segni» di una «Idea» che li trascende. Si radica qui la dimensione propriamente religiosa non solo della teoria coleridgiana del sublime ma dell'Inno stesso, quella dimensione che separa Coleridge tanto da Wordsworth quanto da Shelley. Negli ultimi versi di *Mont Blanc*, anche Shelley evocherà una «forza segreta delle cose» che «governa il pensiero» ed è «legge per la cupola infinita del cielo». Ma per lui tale «forza» è qualcosa di oscuro e occulto, laddove per Coleridge – come per Klopstock e Brun – essa ha il nome del Dio biblico³⁵. Analogamente a quanto avviene nei Salmi, è a Lui che la natura rinvia come al suo creatore ed è di Lui e del Suo potere che i fenomeni naturali sono *simboli*. Esattamente come lo è il Monte Bianco, di fronte al quale l'Io del poeta non può che prosternarsi in atteggiamento di adorazione e preghiera.

Thou too again, stupendous Mountain! Thou
 That as I raise my head, awhile bowed low
 In adoration, upward from thy base
 Slow travelling with dim eyes suffused with tears,

³³ Il punto è ben visto da Stokes, Chr., *Coleridge, Language and the Sublime*, cit., pp. 114-115. Cfr. anche Fulford, T., «The Politics of the Sublime: Coleridge and Wordsworth in Germany», *The Modern Language Review*, 91 (1996), pp. 817-832. Modiano, R., *Coleridge and the Concept of Nature*, cit., pp. 112-114, rileva a questo proposito l'influsso esercitato su Coleridge da Herder.

³⁴ Proprio perciò non condivido la tesi di Hartman, G., «Evening Star and Evening Land», cit., p. 67, secondo cui l'Inno (definito «quasi una parodia dell'inno di Milton al creato» per via della sua retorica klopstockiana) rappresenterebbe «una sorta di fuga da tutto ciò che Wordsworth rappresentava».

³⁵ Per un confronto fra l'Inno di Coleridge e la «risposta» di Shelley in *Mont Blanc* mi limito a rimandare a Economides, L., «'Mont Blanc' and the Sublimity of Materiality», *Cultural Critique*, 6 (2005), pp. 87-114; Duffy, C., *Shelley and the Revolutionary Sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 111-122; West, S., *Coleridge and Shelley*, Ashgate, Aldershot 2007, cap. 3. Ma sono sempre da vedere le pagine di Harold Bloom nel suo classico *Shelley's Mythmaking* (1959), Cornell University Press, Ithaca 1969, cap. 2.

Solemnly seemest, like a vapoury cloud,
 To rise before me—Rise, O ever rise,
 Rise like a cloud of incense from the Earth!
 (vv. 74-80)

Qualunque oggetto però, aggiunge Coleridge – e l'aggiunta è fondamentale –, diventa simbolo nel momento in cui è *reso* tale da chi lo guarda: «No object of sense is symbol it itself; but only as far as I make it a symbol of some Idea»³⁶. È l'essere umano che, confermando la propria eccedenza rispetto al mondo naturale, *fa* di esso una foresta di simboli che rimandano a ciò che lo trascende: all'«idea» di Dio che vive nell'interiorità dell'essere umano stesso, nella sua «mente». E dunque è l'Io del poeta che, nell'Inno, trasforma il Monte Bianco nel simbolo del Dio biblico. Lo trasforma con un atto d'immaginazione che ripete nella mente finita dell'Io quanto avvenuto nella Mente infinita di Dio all'atto della creazione del mondo³⁷. Ogni poesia è infatti, per Coleridge, «a dim Analogue of the Creation»³⁸. In un testo di alcuni anni prima dedicato anch'esso a uno scenario montano, *Reflections on Having Left a Place of Retirement* (1795), Coleridge aveva assimilato la natura a un tempio creato dall'Immaginazione divina: «God, methought, / Had built [...] there a Temple: the whole World / Seemed *imag'd* in its vast circumference»³⁹. L'immaginazione *primaria* di Dio ha creato quell'universo naturale che l'immaginazione *secondaria* del poeta ri-crea nominandolo e trasformandolo in simbolo. Solo così la natura «parla» all'essere. Che ne sarebbe della terra e del cielo, del mare e delle montagne – si chiede Shelley alla fine di *Mont Blanc* – se la natura fosse solo silenzio e solitudine, cioè se non «parlasse» all'immaginazione umana⁴⁰? Ma Shelley sa benissimo che è l'immaginazione umana che *fa* parlare il mare e le montagne, il cielo e la terra: le fa parlare con la voce e il linguaggio del poeta. Esattamente come l'Io poetico di Coleridge fa parlare il Monte Bianco ri-creandolo all'interno di quell'atto di parola che è l'«Inno prima dell'alba nella valle di Chamouni».

Ri-creandolo... Non è un caso, allora, che l'Inno si chiuda tornando circolarmente all'inizio. L'immagine del Monte Bianco evocata (invocata: «Thou...», vv. 70 e 1) nell'ultima sezione riprende volutamente quella disegnata nella prima sezione, con i «picchi» innevati che di nuovo si stagliano nel cielo (vv. 70 e 10) e il fragore delle valanghe che precipitano a valle da quegli stessi ghiacciai da cui scaturiscono i torrenti che rumoreggiano ai piedi della montagna (vv. 71-72 e 4-5). Nel passaggio dall'immagine iniziale a quella finale, però, qualcosa è successo, qualcuno è intervenuto. È intervenuto, precisamente, l'Io del poeta, che con la sua immaginazione e il suo linguaggio ha trasformato la «spaventevole forma» del Monte Bianco nel confortante simbolo della «immensa preghiera» che la natura tutta – per il tramite della parola umana – innalza «dalla terra al Cielo»⁴¹.

³⁶ Vallins, D. (ed.), *Coleridge's Writings on the Sublime*, cit., p. 7 (la citazione è tratta da uno dei numerosi frammenti postumi). Sull'intricata questione del simbolo in Coleridge rimane chiarificatore il saggio di Rahme, M., «Coleridge's Concept of Symbolism», *Studies in English Literature*, 9 (1969), pp. 619-632.

³⁷ Così Coleridge scriverà nel capitolo «On the Imagination» della *Biographia Literaria* (1817), ed. J. Engell and W. Jackson Bate, Princeton University Press, Princeton 1983, I, pp. 304-305 (tr. it. a cura di P. Colaiaicomo, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 233).

³⁸ Lettera a Richard Sharp del 15 gennaio 1804, in *Collected Letters*, cit., II, p. 1034.

³⁹ *Poetical Works*, cit., p. 107.

⁴⁰ «The secret Strength of things / Which governs thought, and to the infinite dome / Of Heaven is as a law, inhabits thee [sc. Mont Blanc]! And what were thou, and earth, and stars, and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?»

⁴¹ Engell, C.-E., *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles* (1930), La Fontaine de Siloé, Montmélan 2009, p. 182.

ESTETICA DELL'INNOMINABILE TRA ANTONIO TARI E SAMUEL BECKETT

Francesco Solitario

Il tema dell'*Innominabile* attraversa buona parte del pensiero e dell'arte, nel suo complesso, in ogni tempo, e non solo in Occidente, ma è soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento al Novecento, e fino ai giorni nostri, che si impone come discorso a sé, fino a costituirsi in una vera e propria *Estetica dell'Innominabile*. Qui si intende leggere tale *Estetica* nel suo formarsi in due esponenti che hanno fatto dell'*Innominabile* il fulcro e il centro dei loro interessi, filosofici in Antonio Tari e artistici in Samuel Beckett, chiaramente visibili già nei titoli di alcune loro opere, come nelle *Lettere di Antonio Tari in difesa dell'Innominabile*¹ per il primo, e nel romanzo *L'Innominabile*² per il secondo.

Il Fenomeno tra Nulla e Nonnulla. Tari verso l'Innominabile

Un posto di rilievo nella metafisica tariana, che presume di essere *trascendente immanentemente*, è occupato dal fenomeno: «Comprenderete... che il bandolo della matassa arruffata, che chiamiamo Metafisica, sta, secondo me, nel più o meno adeguato concetto che abbiasi del fatto conoscitivo per eccellenza... ossia del *Fenomeno*»³. Questi, attraverso il processo dialettico, si configura come una sorta di eco del trascendente: «Insomma, l'accento del mio pensiero, non acuto e trascendente, non grave ed immanente, ma circonflesso e trascendente immanentemente, io lo colloco nel fenomeno»⁴. Fenomeno che, pur possedendo una certa bivalenza perché «*In quanto fenomeno è ed appare, e non è che in quanto appare*», nulla toglie alla sua unità⁵, che anzi risulta fondata non attraverso un'affermazione ma una negazione; unità che da assoluta e infinita che sembrava essere, viene ricondotta alla sua reale valenza: relativa e finita.

Da considerare che per Tari il fenomeno, similmente a una maschera, indica e rivela un triplice significato, una sorta di apparenza, un non essere e un'essenza:

Fenomeno dinota tre cose, a somiglianza di una maschera, la quale è: 1° un *Ordegno* di cartone, coperta di vernice; 2° un *Accenno* a qualche altra cosa; 3° un *Ignoto* che sottosta alla rappresentazione. In pari modo dal Fenomeno rileviamo l'Essere, la Relatività indiziaria, l'Ignoto... la Sostanza (Noumeno) restando occulta: onde la necessità e la importanza delle forme fittizie come tali⁶.

¹ Tari, A., *Le lettere di A. Tari in difesa dell'Innominabile*, a cura di R. Cotugno, Vecchi, Trani 1905.

² Beckett, S., «L'Innominabile», in Id., *Trilogia. Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, Einaudi, Torino 1996.

³ Tari, A., «Lettere quattro a complemento delle confessioni», in Id., *Saggi di estetica e metafisica*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1911, pp. 289-290.

⁴ Ivi, p. 291.

⁵ Cfr. ivi, p. 317.

⁶ Tari, A., *Lezioni di estetica generale*, raccolte dal Dott. C. Scamaccia Luvarà, Tocco & C., Napoli 1884, p. 10.

Allo stesso modo il Mondo («fenomenia universa») si offre in una triplice manifestazione: dapprima attraverso quello che si vede e si tocca, e qui fenomeno è oggetto di «percezione»; poi il fenomeno sembra implicare un giudizio apparentemente affermativo, o negativo, ma di fatto limitativo, e in questo senso diviene forma di «intelletto»; infine il fenomeno trasmuta tutte le infinite parvenze fenomeniche in rimandi ideali a una infinita Realtà Assoluta, e qui si fa «ragione».

Il fenomeno, cioè, in quanto mancanza di essere – nulla dell'essere – ossia apparenza, si fenomenizza proprio ri-nullificandosi nell'«Essere» – trasmutandosi in «Non-Nulla» – e diventando così cifra di una realtà superiore. Ossia il *Nulla di Nulla* (Pensiero), che rinullifica il *Nulla* (Essere), non si trasmuta in *Essere di Essere* (Affermazione), ma si *Ripossiede* come «Assenza Assoluta» di un *Quid Innominabile*⁷.

Dell'Innominabile Reale, dunque, non si può dire se non per negazioni, come afferma Tari: «... non è giustizia, non forza, non saggezza, non tempo, non spazio, non cosa, non pensiero, non istinto, non ragione, ecc.».

Il Vedanta e la «Via Negationis»

Non c'è da stupirsi per la novità del metodo di Tari, perché anche nell'antico pensiero *Vedanta* (prese le debite precauzioni per le differenze tra pensiero occidentale e orientale) e anzi nella speculazione di uno dei suoi maggiori rappresentanti quale Yajnavalkya, vi è quasi un analogo percorso metodologico, insieme gnoseologico e metafisico. Non sembri fuori luogo questa deviazione nel pensiero vedanta come cosa estranea a Tari, che nelle «Lettere quattro a complemento delle confessioni» lo cita chiaramente: «Epperò dico di esso pensiero lo stesso che quell'Upanishad vedico stupendo...» proprio in uno dei suoi scritti che approfondisce il tema dell'Innominabile⁸!

Per Yajnavalkya, infatti, l'*Atman* (ossia l'*Essenza* o il *Principio della vita*) è *inesprimibile*, che vale quanto l'*Innominabile* di Tari! Esso per necessità si definisce soltanto *per via negationis* col *neti-neti* (che possiamo tradurre con *non quello-non quello* oppure con *né questo né quello*, oppure ancora con *né in questo modo né in quello*), ossia verità al di là della quale non c'è più nulla da conoscere. Così Yajnavalkya con estrema chiarezza: «Egli è l'*Atman* caratterizzato dalle parole 'neti-neti', 'non è così, non è così'... Ora sai, Maytrei, qual è la dottrina; tanto e non più si può dire intorno a cose sempitern» (*Brihad-Aranyaka Upanishad*, IV, 5.15).

Il *neti-neti* è una formula filosofica vedanta con la quale si intendeva esprimere sostanzialmente un concetto di non-dualità e mostrare che la natura del *brahman* impersonale (ossia il Potere onnipervadente, esistente in sé) non può essere «rappresentata» né *compresa*. Con la formula si indicava, in modo straordinariamente analogo e simile alla concezione tariana, ciò che «non ricade nella categoria di 'oggetto' e costituisce il sé più intimo di tutte le cose»⁹. Il *Nirguna Brahman* (*Nirguna* è un epiteto di *Brahman* che vuol dire propriamente «Al di là di ogni qualità e attributo») può soltanto essere «suggerito» con la mancanza di attributi esistenziali¹⁰: «In tal modo il puro *Brahman*

⁷ Cfr. Tari, A., «Ente, Spirito e Reale. Confessioni filosofiche», in Id., *Saggi di estetica e metafisica*, cit.

⁸ Id., «Lettere quattro a complemento delle confessioni», cit., p. 293.

⁹ Radhakrishnan, S., Moore, Ch.A., *A Source-book in Indian Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1957, p. 538.

¹⁰ Metodo che in Occidente, c'è da aggiungere, viene seguito anche da Origene, Eckhart, Boehme che, come è noto, indicano la «via negativa» così efficacemente espressa da Angelo Silesio: «Anche oltre Dio, nel deserto, io devo andare»!

sarà: *asat* (non essere), *aja* (non-nato), *arupavat* (senza forme), *neti-neti* (non quello, non quello), *nishreyasa* (non causale), *avyakta* (immanifestato), *advaita* (senza due), *visarga* (al di là del visibile), eccetera»¹¹. Per cui lo stesso Shankara può affermare che *Brahman* è «al di là della conoscenza e della non-conoscenza» (*Kena-Bhasya*, I, 4), «il conoscente sconosciuto dal conoscitore» (*Kena-Bhasya*, II, 1), e ancora «senza interiorità e senza esteriorità» (*Mandukya-Karika-Bhasya*, III, 2).

È lo stesso traguardo cui giunge il massimo esponente del Taoismo cinese, Lao-Tze, che con queste parole inizia l'opera che sta a fondamento della scuola Taoista, il *Tao-Tê-Ching*: «Il Tao che può essere detto il Tao / non è l'eterno Tao; / il nome che può essere nomato / non è l'eterno nome», ovvero, chiaramente, il Tao (la Via) è senza-nome, *Innominabile*.

Pure tutte queste apparenti difficoltà nel definire-nominare l'assoluto non conducono Shankara a una sorta di agnosticismo tanto che può affermare: «Il Brahman esiste; dobbiamo avere solo il desiderio di conoscerlo» (*Brahma-Sutra-Bhasya*, I, 1-2). Il Lacombe a tal proposito nota acutamente:

Le negazioni purificanti della *via negationis*... esse stesse non sono che *negazione della negazione* e quindi portano all'affermazione del tutto integrale. Il nostro potere di negare che è la controparte soggettiva del non-essere oggettivo, dell'illusione universale, è nello stesso tempo il mezzo per trascenderla¹².

Ecco che cosa intendeva esattamente Tari, come si diceva poc'anzi, quando affermava che dell'*Innominabile* non si può dire *se non per negazioni*.

Una pensabile impensabilità

È chiaro che il nulla di Tari è «una Pensabile Impensabilità» ed è «vissuto intellettivamente»; esso non è sterile ma prolifico, non è inerte ma mobile, «... o, meglio, *Motore mosso Assoluto*, epperò funzione di *Motore immoto Incomprensibile*»¹³. Si tratta piuttosto di una sorta di «nulla concreto» – ben diverso, dunque, dal nulla astratto (logico) da cui prende le mosse l'hegelismo – che permette, all'interno della sua stessa (pensabile) non entità, la trasmutazione del *nulla* in *nonnulla*. Il nulla di Tari, cioè, s'identifica con l'*Ente*, non astratto ma «illusivamente, o umanamente» empirico (*cosità esistenziale*): «Il nulla hegeliano mi ha l'aria di un'abdicazione logica... Il mio nulla è suicidio da senno, e non potestativo, ma necessario, e, che è più, ginnosofistico: cioè vivace nella morte, ed attuosa preoccupazione di un innominabile *Nirwana* [*sic!*], al di là di ogni vanità di vita»¹⁴.

Per Tari non è possibile, né concepibile, un divenire che non diviene nulla in eterno, seppure *non divenendo il nulla eterno*. Mentre, all'inverso, stima concepibile e logicamente legittima: «... la riduzione a un *Quid Ignotum* di una fenomenia, in sé assurda. Ora il cansare tale assurdo nello assurdo stesso, tale non entelechia, ma extraentelechia dell'assurdo fenomenale, è ciò che addimandiamo la *Ragione*»¹⁵.

¹¹ Morretta, A., *Il pensiero Vedanta*, Abete, Roma 1968, p. 165.

¹² Lacombe, O., *L'absolu selon le Vedanta. Les notions de Brahman et d'Atman dans les systèmes de Cankara et Ramanoudja*, Librairie O.P. Geutner, Paris 1937, p. 46.

¹³ Tari, A., «Lettere quattro a complemento delle confessioni», cit., p. 292.

¹⁴ Id., «Ente, Spirito e Reale. Confessioni filosofiche», cit., p. 293.

¹⁵ *Ibid.*

L'Innominabile: dal Nulla al Nonnulla

La riduzione a quel *Quid Ignotum*, radice e fondamento dell'universale fenomeno ha un nome, che però nasconde anziché mostrare: «L'*Innominabile*, dunque, concepisco come *Fondo alla fenomenia universa*»; nome che occulta, anziché svelare: «il mio *Innominabile* è assoluta incomprendibilità, mistero; e non che penombra della intelligenza e della vita, tenebra compiuta, che le involupa, anzi che le occupa in ogni loro parte»¹⁶. Il mondo diviene per Tari una specie di lessicografia incompresa e del tutto incomprendibile, ma non per questo risulta dato negativo perché in definitiva *dice* seppure non ciò che è, ma ciò che non è: il *Reale Assoluto*. E torna quell'*Innominabile*, dunque, di cui non si può dire se non per negazioni!

Da aggiungere che l'*Ens realissimum* (l'*Innominabile*) non può non esistere, in quanto, se ciò fosse, sarebbe la vittoria del «Nulla Assoluto», ovvero l'assurdo in atto. Per Tari, cioè, «... l'*Esistenza* non è l'essenza di alcun *Fenomeno*, appunto perché fenomeno», ma pure essa indica le sembianze di un «*Quid Noumeno Ignoto*, di *qualcosa non cosa*, ma *cosità*; non fenomeno, ma *fenomenicità*; cioè non *Intra*, ma *Extra* essenziale all'esistente: il *Nonnulla* di ogni *Nulla*»¹⁷.

Ciò significa che per Tari il mondo non ha un fondo a lui estrinseco, bensì uno intrinseco, *estrinsecato* in lui solo nell'apparenza. Anzi il mondo costituisce il proprio fondo, in quanto *suinullificazione*. Il nonnulla è dunque *cosità*, *quiddità*, ma non questa o quella cosa, questo o quel *quid*, sebbene: «il Nulla stesso, che nullificandosi in *aeterno* nel pensiero, cioè crogiolandosi in sé torna a *evanescenza di evanescenza*... *Sogno, Indizio, Accenno* di un *Innominabile Reale*».

Estetica e Innominabile

La metafisica della bellezza di Tari prende le mosse «dalla *Idea Bella*, quale ipostasi dell'*innominabile*, nello Spirito»¹⁸.

Tari elabora così una dottrina metafisica strettamente ancorata al fenomeno, cioè capace di cogliere nel cuore più concreto del fenomeno il fondamento di una «*ulteriorità*» metafisica, ma totalmente e indissolubilmente ancorata al fenomeno, tanto da eliminare infine la stessa «*ulteriorità*» che rimane talmente intrecciata al fenomeno da fondersi con esso in un tutt'uno!

A voler riguardare Tari come metafisico, viene da considerare che la sua dottrina metafisica trova *un fondamento essenziale nell'estetica*; e a volerlo poi riguardare come estetologo, viene da considerare che la sua Estetica si enuclea e si costruisce fondando una dottrina metafisica!

Perché se è vero che estetica e metafisica per Tari sono strumenti che conducono alla stessa meta, è pur vero che quella *trascendenza immanente* del fenomeno, su cui il filosofo vuole radicare la metafisica, quell'*Innominabile* che partecipa sia del fenomeno sia dello spirito, trovano la loro collocazione ideale e perfetta nell'*Estetica*, perché la sintesi fenomenologico-metafisica che consuma in un sol fuoco *Fenomeno* e *Spirito* origina il Bello, dato che, afferma Tari, è il Bello «che ora veste la sensibilità a sua consacrazione».

¹⁶ Ivi, p. 266.

¹⁷ Ivi, p. 268.

¹⁸ Tari, A., *Estetica Ideale*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1863, p. 403.

E l'*Innominabile*, silenziosamente e quasi senza farsene avvedere, cede lo scettro non al Bello, ma all'*Estetica* che si avvale *logicamente, gnoseologicamente, fenomenologicamente e metafisicamente* del Bello come del suo strumento ideale!

Beckett e «L'Innominabile»

A soli settant'anni di distanza dalle *Lettere di Antonio Tari in difesa dell'Innominabile*, Samuel Beckett ne riprende sostanzialmente il tema nel romanzo dal titolo significativo: *L'Innominabile*. La tematica è trattata da Beckett in forma letteraria ma strettamente collegata al discorso filosofico, come testimoniano le sue numerosissime citazioni di filosofi, che vanno da Pirrone a Cusano, da Bruno a Vico, da Geulincx a Kant, dai presocratici a Schopenhauer, da Berkeley a Spinoza, da Kierkegaard a Wittgenstein. Una tale ricchezza di filosofi e filosofie, immessa in un romanzo, unitamente al tema dell'*Innominabile*, come abbiamo visto, così «filosofico», destano interesse e curiosità.

La *Trilogia* dei romanzi *Molloy*, *Malone muore* e *L'Innominabile* è stata scritta da Beckett tra il 1947 e il 1949 in un periodo convulso e delicato della sua vita. Una trilogia che andrebbe considerata come un sol corpo di cui *L'Innominabile* è, anche nel titolo, la somma di quella densità di pensiero e di scrittura, a piani sovrapposti e differenti tra loro che generano, a loro volta, piani sovrapposti e differenti di lettura.

Anche Beckett, come Tari, si misura sul tema dell'incommensurabilità tra la realtà in sé, come la chiamerebbero i filosofi, e il discorso che la veicola, traducendola e tradendola spesso.

Dal principio di indeterminazione all'Innominabile

Beckett utilizza, di fatto, i principi di indeterminazione e complementarità formulati rispettivamente da Heisenberg e da Bohr negli anni Venti, per un primo approccio all'*Innominabile*. Infatti i suddetti principi affermano che: «è impossibile conoscere simultaneamente due aspetti complementari di uno stesso sistema, e si applicano appunto a coppie di aspetti di una realtà entrambi essenziali e tuttavia alternativamente sfuggenti, a coppie di grandezze osservabili ma non misurabili insieme»¹⁹. Principi in stretta connessione tra le due differenti concezioni circa la natura della luce che da una parte veniva considerata come composta di particelle e dall'altra come composta di onde; *querelle* che trova un'eco evidentissima in Beckett che così scrive in *Molloy*: «Sì, anche a quell'epoca, in cui tutto già si sfumava, onde e particelle, la condizione dell'oggetto era di essere senza nome, e viceversa»²⁰. Oggetto *senza nome*, e dunque «innominabile»! Quel che qui preme far notare è che Beckett usa lo strumento dell'analogia tra la coppia luce-particella e la coppia nome-oggetto! Sicché Tagliaferri osserva poi acutamente, cogliendo il cuore del problema: «I fotoni che consentirebbero l'osservazione della particella ne modificano tuttavia l'essere, proprio come la parola, il nome che vorrebbe dire la realtà della cosa quale essa è, la altera con la propria luce». Il nome *nomato* non dice nulla intorno a ciò che è *nomato* restando così, di fatto, *non-nominabile* e dunque *Innominabile*!

¹⁹ Tagliaferri, A., nell'«Introduzione» a Beckett, S., *Trilogia. Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, cit., p. XIV.

²⁰ Ivi, p. 32.

Questa la spirale in cui si agita la poetica beckettiana in una dispersione letteraria e di pensiero che ha pochi eguali, in una ricerca continua di *sconfitta*, che è insieme antropologica e gnoseologica, perché fallire, per Beckett, è il risultato maggiore cui può giungere l'artista che però, proprio per questo, tra gli uomini, si salva! Quell'oggetto senza nome, *Innominabile*, e per questo misterioso e segreto per sua stessa *non*-definizione, è la meta della ricerca artistica! Il principio di non-contraddizione, tradotto sul piano della realtà viva delle cose, non può che produrre paradosso e incertezza: l'oggetto, la cosa, vuole essere contemporaneamente su più piani dell'esistenza, esistente qui ed esistente là, il che vuol dire, applicando il principio di non contraddizione, esistente e non esistente! Il mondo, l'universo, è un insieme di storie alternative e complementari di cui non si conoscono né l'inizio né la fine. Il che giustifica il modo stesso di fare scrittura di Beckett, anzi il solo modo possibile: una scrittura infinita, e una lettura infinita, a piani sovrapposti e intersecantesi in orizzontale e in verticale, senza inizio e senza fine!

L'Innominabile verso il Silenzio

Queste le ultime parole di *L'Innominabile*: «bisogna continuare, e io continuerò». Parole che diventano ancora più forti, e più incisive, e fors'anche più capibili, se si leggono alcuni stralci delle ultime due pagine e mezzo, ma preceduti dalle parole con cui inizia il romanzo: «E dove ora? – sono le prime parole – Quando, ora? Chi, ora? Senza domandarmelo. Dire io. Senza pensarlo. Chiamarlo domande, ipotesi. Andare avanti, chiamarlo andare, chiamarlo avanti... Come fare, come farò io, cosa devo fare, nella situazione in cui sono, come procedere?». Abbiamo visto il destino che si scelerà Beckett: «bisogna continuare, e io continuerò». Sì, ma come? Con quale metodo può proseguire ciò che è *Innominabile*, o meglio «come» si può proseguire nel territorio dell'*Innominabile*? Col solo strumento possibile a ciò che è *Innominabile*, a quanto di più vi si avvicina: il *Silenzio*!

Così Beckett, in pagine avarissime di punto, e con solo virgole nelle ultime quattro pagine, in espressioni al culmine della potenza e dell'efficacia letteraria e non solo:

... è così, insisti a ripetere, ciò serve per continuare, aperto a cosa, c'è soltanto questo, aperto al vuoto, aperto al nulla, per me va bene, sono parole, aperto al silenzio, prospiciente al silenzio...
 ... il silenzio è di fuori, di fuori, dentro c'è solo il qui, e di fuori il silenzio...
 ... Non ci vedo niente, o non c'è niente o non ho occhi... le parole non vengono più, le parole si fanno rare... sarà il silenzio, forse è una caduta, trovare la porta, aprire la porta, cadere, nel silenzio...
 ... è lui che bisogna essere, è di lui che bisogna parlare, ma lui non può parlare, allora potrò fermarmi, io sarò lui, sarò il silenzio, sarò dentro il silenzio...
 ... e allora sarà lui, sarò io, sarà il luogo, il silenzio, la fine, il cominciamento, come dirlo, sono parole...
 ... come si fa a saperlo, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa...
 ... non so, è un sogno, forse è un sogno, ciò mi stupirebbe, adesso mi sveglio, dentro il silenzio, non addormentarmi più, sarò io, o sognare ancora, sognare un silenzio, un silenzio di sogno, pieno di sussurri, non so, sono parole, non svegliarmi più, sono parole... ci sarà il silenzio, un breve momento, un buon momento...²¹

E il romanzo, la misteriosa Voce dell'*Innominabile*, finisce il suo percorso in una strada, tra silenzio e dentro il silenzio:

²¹ Ivi, pp. 459 sgg.

... sarò io, bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire le parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare, forse è già avvenuto, forse mi hanno già detto, forse m'hanno portato fino alla soglia della mia storia, davanti alla porta che si apre sulla mia storia, ciò mi stupirebbe, se si apre, sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò²².

E dunque il percorso è drammaticamente e tragicamente senza fine, e per questo è sconfitta logica e gnoseologica, antropologica e letteraria.

Pure, per Beckett, questo è il risultato migliore cui si può giungere, perché solo in questo modo si può capovolgere il non-senso e l'assurdo dell'*Innominabile* nel vero senso di quello che Tari ha chiamato *Ens Realissimum*. Nel confronto tra filosofia e arte, o dalla loro ambigua convivenza e connivenza, la coscienza dell'impossibilità, dell'indescrivibile, dell'incommensurabile, dell'*Innominabile*, riscatta il filosofo (che si fa artista) e riscatta l'artista (che si fa filosofo) dal fallimento e dal crollo finale.

Sconfitta della conoscenza come riscatto

Si capisce come, sia per Tari sia per Beckett, Cartesio sia il nemico comune, chiaramente citato da entrambi come tale. Per Tari, infatti, Cartesio va completamente rovesciato, e il suo «Cogito ergo sum» va rovesciato in «Cogitat, ergo non est»²³, a significare che il risultato ultimo del pensiero umano, secondo un corretto «metodo», dev'essere riconoscersi nulli in seno al *Reale Innominabile*, ovvero porsi ma negandosi! Beckett si era occupato addirittura della vita e del pensiero di Cartesio già dai tempi della stesura di *Whoroscope* (1930), e sono frequenti le allusioni a Cartesio nei suoi scritti, ma sempre per mettere anch'egli in *dubbio* le certezze del cogito, anzi in *Molloy* si può assistere a una raffinata tattica intellettuale tesa a demolire i presupposti stessi del metodo cartesiano, disseminando artatamente il testo di forme dubitative e negative («forse», «non so» ecc.) in contrasto con la certezza cartesiana che ribalta in «indecidibilità»!

Non la certezza della ragione, che fallisce, seppure con metodo, ma *il chiaro riconoscimento del fallimento di ogni metodo* che, proprio per questo, si riscatta! Ripudio di ogni «sistema» filosofico in quanto tale, giudicato, al pari di Leopardi, «dannosissimo al vero»²⁴. Tari e Beckett si collocano all'interno di quel declino della metafisica occidentale, già presente nella seconda metà dell'Ottocento, che si aggrava nell'orizzonte del Novecento filosofico e artistico, e di cui Beckett è un campione.

Sia in Tari sia in Beckett si può ritrovare la chiara accettazione del principio secondo cui il soggetto del conoscere non può essere né diventare esso stesso oggetto del conoscere, e questo perché il soggetto del conoscere costituisce il presupposto attraverso il quale l'oggetto del conoscere è dato! Nel *Vedanta* troviamo, sostanzialmente, la medesima preoccupazione: «La vera conoscenza d'ogni oggetto non dipende dall'attività della mente umana [il soggetto], ma invece dalla natura stessa dell'oggetto» (*Brahma-Sutra-Bahsyia*, I, 1-2), per cui si aggiunge: «Similmente, la conoscenza di *Brahman* dipende solo dalla sua propria natura», ovvero è fuori dalla portata dell'intenzione del soggetto a voler conoscere!

²² Beckett, S., «L'*Innominabile*», in Id., *Trilogia*, cit., p. 464.

²³ Espressione che mette in epigrafe a un suo saggio, «Avvenire e avveniristi», in Tari, A., *Saggi di critica*, Vecchi, Trani 1886, p. 249, e che ricorrerà più volte nei suoi scritti.

²⁴ Leopardi, G., *Pensieri*, 948.

Il principio è valido sia per Tari sia per Beckett, che lo riprende da Schopenhauer; questi, infatti, in *La quadruplici radice del principio di ragion sufficiente* afferma: «È quindi impossibile il conoscere del conoscere», affermazione che sarà uno dei capisaldi imprescindibili della poetica di Beckett e che lo spingerà, di fronte al muro della conoscenza, così fortemente verso il silenzio, tanto da fargli esclamare: «... e poi tacere, se è questo che dà diritto al silenzio»²⁵. Tacere per ottenere il dono del silenzio che avvicina all'impossibilità di conoscere!

Così in «Quad» Beckett elimina totalmente tutte le parole: nessun dialogo, nessuna parola! Solo quattro personaggi, che escono ed entrano dal buio seguendo un percorso predeterminato, coperti con mantello e cappuccio, a dare un minimo di consistenza fisica alla loro presenza «nascosta», quasi misteriosa. Nient'altro!

Ma Beckett riesce ulteriormente a «comprimere l'incomprimibile». In «Respiro» il dramma, infatti, si consuma in soli 35 secondi fulminanti. Qui non vengono eliminati solo parole e dialoghi, ma anche le figure! Solo un «respiro» a dare l'indizio di una presenza vivente: si ode un piccolo grido fioco, seguito da un'inspirazione; poi un Silenzio di cinque secondi seguito da una espirazione lieve che precede un piccolo grido fioco come all'inizio; e poi un Silenzio di cinque secondi! Il mistero di una vita, *Innominabile*, tra il suo inizio e la sua fine!

Linguaggio e Pensiero votati al fallimento

In tutto *L'Innominabile* un morente-feto sperimenta un caleidoscopio tragico e drammatico di ogni sorta di contrasto, di contraddizioni, di esperienze fisiche e mentali che si sovrappongono in modo apparentemente caotico, perché, in fondo, quel caos è l'ordinamento «ordinario» delle cose del mondo, esso stesso ordine, caotico, ma per principio! La dicotomia nascita-morte, in Beckett, è paradossale, contrastante, non capibile con logica ordinaria, ma essenziale per capire le sorti e il valore dell'*Innominabile*. Questo è il percorso: il poter morire è prendere coscienza del fatto che si è vissuto. Ma il capire che si è vissuto significa in qualche modo aver preso coscienza che si esce «sconfitti» dalla lotta per non nascere, motivata dalla necessità di preservare la propria realtà autentica nel rimanere, nel restare in quello che Tari avrebbe chiamato *Ens Realissimum*. Il tempo vissuto, il tempo dell'aver vissuto, il tempo della vita, è il tempo in cui si è «perduta» la propria vita fuori da quel luogo da cui si è venuti alla luce, il tempo perso a «nominare» ciò che è, invece, *Innominabile*! Nascita che è morte, e morte che può essere rinascita. Le strutture del pensiero e del linguaggio sono solo un'opaca ombra, un falso patente, un tentativo disperato, ma votato al fallimento, di quelle strutture di pensiero e di linguaggio che tentano, senza riuscirci, di sostituirsi alla realtà della condizione umana. Un combattimento già segnato, da tragedia greca o da finale gnostico, contro cui l'uomo nulla può. Ecco l'avversione feroce di Beckett per le strutture del linguaggio, di cui tuttavia non può fare a meno, se non per denunciarne la pochezza, l'inutilità, la sua estrema limitazione che pure tende la coscienza dell'uomo a superarlo nel momento stesso in cui ne resta colpito e sconfitto!

È quanto accade nel *koan zen*, quando i Maestri zen, per frenare l'ebbrezza verbale e le pericolose divagazioni mentali, entrambe superflue e controproducenti sulla via della ricerca dell'*Illuminazione*, invitavano i loro discepoli a risolvere paradossi irrisolvibili dalla mente. Così il Maestro Mokurai pone al discepolo Toyo il seguente quesito²⁶: «Tu puoi sentire il suono di due mani quando battono l'una contro l'altra. Ora mostra-

²⁵ Beckett, S., «L'Innominabile», cit., p. 362.

mi il suono di una mano»! Il discepolo prova a lungo, risposte come il respiro del vento, il grido di un gufo, il gocciolare dell'acqua, sono tutte sbagliate. Il discepolo può trovare l'Illuminazione solo se la strada del pensiero, e della parola, è sbarrata, e conduce al dubbio, alla confusione, fino alla rottura di livello logico, linguistico e mentale.

Percepire l'essere non è questione di parole

Raggiungere l'Assoluto, o l'*Ens Realissimum* o l'*Innominabile* che dir si voglia non è questione di parole, che ti porterebbero lontano, e anzi ti svierebbe senza possibilità di sorta di raggiungere il porto desiderato. Così nella *Raccolta di Lin-Chi*²⁷: «Splendendo solitario distintamente e radiosamente [il *Dharma*], non gli è mai mancato nulla. Nessun occhio lo può vedere, nessun orecchio lo può udire; quindi *con quale nome lo si può definire?* Anticamente un uomo disse 'Parlare di una cosa vuol dire non cogliere nel segno'»²⁸. Non solo, ma poiché il soggetto-uomo, come abbiamo visto in Beckett, nasce-morendo lasciando quel «luogo» in cui vi è vera vita, e dove morendo-nascendo in definitiva si ritorna, la «logica», chiamiamola così, di cercare e trovare l'*Innominabile*, ha a che fare, contemporaneamente sia con l'oggetto che col soggetto. Il soggetto, infatti, solo cogliendo l'oggetto può cogliere se stesso. Non altri è il senso delle parole di Mumon:

Non puoi descriverlo, non puoi raffigurarlo,
Non puoi ammirarlo, non puoi percepirlo,
È il tuo vero io, non ha dove nascondersi.
Quando il mondo si distruggerà, esso non sarà distrutto!

Qui si intende che quando il mondo «si distruggerà» per il soggetto-io, ovvero quando questi morirà (e la morte porta con sé effettivamente, per il soggetto che muore, la *spazzione* del mondo!), esso, l'Io-soggetto, in verità non sarà distrutto, perché non distruggibile in quanto sarà risucchiato in seno a quel «luogo» innominabile da cui era sorto. La sconfitta-morte, come voleva Beckett, è una nascita-vita!

Shiva alla sua amata Devi, che gli chiede come raggiungere la vera realtà «pienamente, al di sopra dello spazio e del tempo, dei nomi e dei connotati?», risponde che solo ai più attenti, solo ai più raffinati è indicata questa via come supremo e ultimo strumento: «Ogni cosa è percepita mediante il conoscere. L'io splende nello spazio mediante il conoscere. *Percepisci un essere come conoscitore e conosciuto*»²⁹, e cioè come soggetto e oggetto, come immanenza e trascendenza, quell'*Immanenza trascendente* su cui tanto si è arrovellato Antonio Tari!

Estetica dell'Innominabile come vittoria sul nulla

La sconcertante sovrapposizione di morte e nascita che conclude *L'Innominabile* di Beckett può essere letta come un dramma nascita-morte che si ripete ciclicamente. In

²⁶ In Mumon, *101 Storie Zen, famosa raccolta di koan*, a cura di N. Senzaki e P. Reys, Adelphi, Milano 1973, pp. 73 sgg.

²⁷ Sasaki, R.F., *La Raccolta di Lin-Chi*, Ubaldini, Roma 1985, p. 63.

²⁸ Si cita la risposta di Nan-yüeh Huai-jang (Nangaku, Ei, 677-744) a una domanda posta dal Patriarca Hui-neng, di cui poi divenne erede.

²⁹ Nell'Appendice dal titolo «Trovare il Centro», un antico testo dello *shivaismo kashmiro* in Mumon, *101 Storie Zen*, cit., pp. 107 e 119.

realtà il dramma è altrove, in quella *Voce* che è il reale tormento di tutta la condizione umana, un meccanismo «vuoto» di un *funzionamento a vuoto* della parola: «La ricerca del modo di far cessare le cose, tacere la propria voce, è ciò che consente al discorso di proseguire»³⁰, come dire che neppure il silenzio serve a limitare i danni, a sospendere la tortura della parola! Il dramma vero è l'impossibilità e la necessità, insieme, di dire il silenzio: «Non ho voce, e devo parlare»³¹! Parlare disperatamente a vanvera, per paradossi, per assurdi, avvicina al silenzio, perché linguaggio senza senso, che pure però non lo elimina! Il linguaggio è prigioniero, carcere dell'essere, ostaggio di una parola che non raggiungerà mai l'*Inesprimibile*, l'*Innominabile*. Vivere è colpa e castigo e, come in una tragedia greca, non si sa perché si paghi la pena.

Eppure il percorso di Beckett si dipana in una strada, pregena di silenzio, dove la voce, la parola, vuol disperatamente continuare a vivere («... bisogna dire le parole, intanto che ci sono, bisogna dirle...»), nonostante la coscienza della sua limitatezza e della sua incapacità: «sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò»³².

Quella di Beckett è, vuole essere, una strada che non ha fine, che *continua* all'infinito, perché l'arte continua, *deve continuare*, la sua lotta incessante e disperata, anche se l'artista rischia di diventare, e lo è per davvero, un Sisifo: «bisogna continuare, e io continuerò» all'infinito!

È questa la condizione, per Beckett, della provata superiorità della coscienza artistica. Vera vittoria dell'arte e dell'artista sull'uomo e sulla vita, e sulla loro insensatezza! Coscienza che vive e vince, finché c'è vita e parola, solo in una completa e rassicurante *Estetica dell'Innominabile* perché vittoria sul Nulla.

Allo stesso modo Tari, che non tiene in alcun conto la filosofia, se non per negarne l'utilità, non trova altro rifugio se non nell'unico porto sicuro, l'*Innominabile*, l'*Ens Realissimum*, o meglio ancora l'*Estetica dell'Innominabile*. Perché solo esteticamente l'uomo può intuire l'*Ens Realissimum*, anche se non sa e non può spiegarselo. *Innominabile* che ha le basi nel «sentire», vera realtà di questo mondo, che, come una fenice fenomenica, muore *continuamente*, nel pensiero umano, per poi *continuamente* rinascere. Ma è l'arte, solo l'arte, anche per Tari, che attraverso il suo particolare «sentire» permette all'uomo una sorta di «mistica tangenza» col *Reale Innominabile*, e che diventa, per questo, culmine e vetta della «vera» filosofia, perché intessuta nelle vene stesse della realtà «vivente».

Fine della dialettica filosofica in Tari, fine del discorso in Beckett, ma vittoria, in entrambi, dell'*Estetica dell'Innominabile*. L'unico strumento, o via di fuga, che permette all'uomo, nell'insensatezza delle cose, nel vuoto apparente del fenomeno, nel dramma quotidiano del vivere e nelle sue paure, di continuare la sua esistenza terrena fino all'ultimo respiro, perché «bisogna continuare, e io continuerò».

³⁰ Beckett, S., «L'Innominabile», cit., p. 332.

³¹ Ivi, p. 341.

³² Ivi, p. 464.

ESTETICA E TEORIA DEI MEDIA: LE IMMAGINI IN ALTA E BASSA DEFINIZIONE

Antonio Somaini

Nel corso dei trentuno anni che sono passati dall'uscita del primo volume¹ ad oggi, la collana «Aesthetica» promossa dal Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo ha raccolto più di settanta volumi, tra i quali spiccano in particolare alcune delle opere principali di quegli autori a cui si deve, nel corso del Settecento, la configurazione di quel campo del sapere che prenderà il nome di «estetica»: Du Bos, Batteux, Baumgarten, Burke, Lessing, Alison. La serie di autori e di testi raccolti in questa collana è diventata negli anni non solo un insostituibile strumento di lavoro per un'intera generazione di studenti e di studiosi italiani, ma anche una sorta di «canone» con cui confrontarsi nel tentativo di definire i presupposti, i contorni e le linee di sviluppo dell'estetica nella contemporaneità. È in quest'ottica che si situa la proposta avanzata di recente da Luigi Russo, che suggerisce di individuare nel tema dell'*emozione* la problematica centrale dell'estetica contemporanea o «neoestetica», e indica nell'opera di Archibald Alison *Natura e principi del Gusto* (1790) il testo a cui far riferimento per ricostruire una storia e una genealogia dell'estetica su basi alternative a quelle dell'estetica kantiana².

Mosso da un analogo bisogno di ricercare negli autori e nei testi della storia dell'estetica delle indicazioni che consentano all'estetica stessa di affrontare nel modo più adeguato le sfide della contemporaneità, vorrei proporre in queste pagine una genealogia diversa, non alternativa ma complementare a quella appena menzionata. Una genealogia che trova un suo punto focale nell'opera di Walter Benjamin, e che se presa sul serio ci può consentire di individuare nell'estetica non solo una delle componenti necessarie, bensì il nucleo stesso di una teoria dei media. Un nucleo che risiede nel tentativo di comprendere il nesso tra *media* ed *esperienza sensibile* – quella capacità dei media di operare, per riprendere un'espressione efficace di Jacques Rancière, un *partage du sensible*³ – in tutte le sue dimensioni al tempo stesso antropologiche, epistemiche e politiche⁴.

Dopo aver sintetizzato, nel primo paragrafo di questo testo, le coordinate principali della concezione dell'estetica proposta da Benjamin nella seconda versione del saggio sull'opera d'arte (1935-1936), i tre paragrafi successivi saranno dedicati a mostrare la fecondità di questa concezione dell'estetica nel tentativo di analizzare una problematica di particolare interesse nel panorama mediale contemporaneo: la distinzione tra imma-

¹ Russo, L. (a cura di), *Oggi l'arte è un carcere?*, Il Mulino, Bologna 1982.

² Sulle radici settecentesche di quella che Luigi Russo propone di chiamare «neoestetica», cfr. Russo, L., «Notte di luce», in *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, a cura di P. Giordanetti, G. Gori e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2008; Id., «Neoestetica», *Rivista di estetica*, n. 6 (2011). Di Alison, cfr. Alison, A., *Natura e principi del Gusto*, a cura di S. Chiodo, Aesthetica, Palermo 2012.

³ Rancière, J., *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000.

⁴ Per un'esposizione più ampia del nesso tra estetica e teoria dei media mi permetto di rimandare alla seconda sezione del volume Diodato, R., Somaini, A. (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna 2011. Cfr. anche gli importanti studi recenti di Pietro Montani, tra cui *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007, e *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2011.

gini in *alta* e in *bassa definizione*, e i valori estetici, epistemici e politici che vengono attribuiti ai due estremi di questa polarità.

1. *La teoria benjaminiana dei media e l'estetica come studio della relazione tra «Apparatur» e «Medium della percezione»*

Sintetizzando e riformulando nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* una serie di tesi circa la capacità dei media di trasformare le coordinate dell'esperienza sensibile di cui si possono rinvenire le tracce, nel corso degli anni Dieci, Venti e Trenta, negli scritti di autori diversi come Marinetti e Boccioni, Epstein e Faure, Balázs e Moholy-Nagy, Kracauer e Arnheim, Vertov ed Ejzenštejn, Benjamin afferma (in un passo che compare nella prima e nella seconda versione del testo e nella traduzione francese di Klossowski, redatte nel 1935-1936, ma che verrà in seguito espunto dalla terza versione del 1939) di considerare il cinema come «l'oggetto attualmente più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica»⁵. Per comprendere pienamente il senso di questa frase è necessario fare un passo indietro e chiarire a che idea di «estetica» e a che idea di «cinema» Benjamin stava facendo riferimento.

Secondo quanto leggiamo nel saggio sull'opera d'arte, l'*Ästhetik* deve essere intesa come una «teoria della percezione» [*Lehre der Wahrnehmung*] che ha come obiettivo quello di studiare il modo in cui gli «apparecchi» tecnici [*Apparate*] agiscono su quello che Benjamin chiama il «Medium della percezione» [*Medium der Wahrnehmung*]⁶: un *Medium* inteso come *milieu sensible*, storicamente variabile, in cui la percezione «si organizza»⁷, venendo configurata, modulata, organizzata da tutta una serie di apparecchi in costante evoluzione. Nei suoi scritti, da *Strada a senso unico* al *Passagenwerk*, Benjamin concentra la propria attenzione in particolare su quegli «apparecchi» che si erano diffusi a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX: un ampio insieme, che Benjamin nomina con il termine collettivo di «apparecchiatura» [*Apparatur*], che comprendeva non solo la fotografia e il cinema, ma anche il telefono e la radio, i giornali e le nuove forme della grafica e della tipografia, le pubblicità e le vetrine illuminate, il traffico urbano e la nuova architettura di vetro e acciaio. Nel loro insieme, tutti questi «apparecchi» stavano cambiando le coordinate dell'esperienza percettiva dell'individuo moderno, un individuo il cui «sensorio» era sottoposto «a un training di ordine complesso» [*einem Training komplexer Art*]⁸ da parte di una tecnica che richiedeva incessantemente delle nuove forme di apprendimento e di adattamento: una *educazione dei sensi* che viene considerata come indispensabile non solo da Benjamin ma da gran parte dei teorici delle principali avanguardie degli anni Dieci, Venti e Trenta, dal futurismo italiano al futurismo russo, dal costruttivismo al surrealismo, dalla *Neue Vision* di Moholy-Nagy alla *Neue Sachlichkeit* fotografica di Renger-Patzsch.

Nell'ottica di questa educazione dei sensi resa necessaria da una tecnica in costante evoluzione, il cinema era per Benjamin l'apparecchio che più di ogni altro consentiva di studiare l'interazione tra l'apparecchiatura della modernità e il sensorio umano. Rispondendo a «un nuovo e urgente bisogno di stimoli» con una forma di spettacolo che

⁵ Benjamin, W., «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», seconda versione (1935-36), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 47.

⁶ Id., «L'opera d'arte», cit., p. 21.

⁷ *Ibid.*

⁸ Id., «Su alcuni motivi in Baudelaire» (1939), in *Aura e choc*, cit., p. 183.

sottoponeva lo spettatore a una «percezione tramite choc» [*chockförmige Wahrnehmung*]⁹, il cinema permetteva di cogliere con la massima chiarezza e con tutte le loro implicazioni sensoriali, cognitive, antropologiche e politiche quelle trasformazioni che l'apparecchiatura nella sua complessità stava introducendo nell'esperienza moderna. È per questo motivo che esso si imponeva agli occhi di Benjamin come «l'oggetto attualmente più importante» dell'estetica: un'estetica che nell'ottica benjaminiana doveva essere considerata come il nucleo di una teoria dei media che aveva come compito quello di studiare le correlazioni tra la storia degli apparecchi tecnici e la storia della percezione e del *Medium* in cui essa ha luogo. Come leggiamo in un passo del paragrafo IV del saggio sull'opera d'arte, un passo che contiene uno dei presupposti fondamentali dell'estetica benjaminiana:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* [*Medium*] in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico¹⁰.

Se la priorità assegnata da Benjamin al cinema nel 1935-1936 può oggi essere messa in discussione – dopo essersi imposto come quell'«occhio del Novecento»¹¹ che ha saputo incessantemente proporsi come terreno di negoziazione tra istanze che tendevano a spingere le immagini e le forme dello sguardo in direzioni diverse e spesso opposte, ciò che oggi chiamiamo ancora «cinema» si trova immerso in più ampio dominio di immagini in movimento che circolano su supporti e in spazi diversi e che vengono proiettate su schermi di tutte le dimensioni, tanto che l'*identità* e l'eventuale *specificità* di questo «cinema» sono oggi oggetto di intense discussioni nel campo degli studi sul cinema e sui media a livello internazionale¹² – l'idea di «estetica» che viene formulata nella seconda versione del saggio sull'opera d'arte è a nostro avviso ancora oggi estremamente attuale. I media contemporanei – espressione il cui senso naturalmente dovrebbe essere approfondito se avessimo a disposizione uno spazio maggiore di quello che ci è dato in questa sede, ma che qui per brevità possiamo intendere come un vasto dominio che comprende tutti gli strumenti tecnici di registrazione, elaborazione, trasmissione, manifestazione del sensibile – continuano a trasformare le coordinate della nostra esperienza, e queste trasformazioni continuano a dover essere analizzate e comprese in tutte le loro implicazioni sensoriali, cognitive, antropologiche e politiche, secondo la via indicata da Benjamin in quel testo che non a caso continua a essere oggetto di edizioni e commenti¹³.

Nelle pagine che seguono vorrei mostrare l'attualità e la fecondità di questa concezione benjaminiana dell'estetica per quanto riguarda la teoria contemporanea del cine-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*, «L'opera d'arte», cit., p. 21.

¹¹ Cfr. Casetti, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

¹² Tra i tanti studi che si potrebbero citare a proposito di questa discussione su cinema e «post-cinema», una discussione che in ambito francese ha assunto dei toni particolarmente aspri, cfr. per esempio Bellour, R., *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012; Aumont, J., *Que reste-t-il du cinéma?*, Vrin, Paris 2012; Dubois, Ph., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée 2012; Rodowick, D.N., *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2007; Casetti, F., *The Lumière Galaxy*, Columbia University Press (in corso di pubblicazione).

¹³ Oltre alla versione già citata pubblicata nella raccolta *Aura e choc. Saggi sulla teoria del cinema*, possiamo ricordare, limitandoci all'ambito italiano: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di M. Valagussa, con un saggio di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2011; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, a cura di F. Ferrari, se, Milano 2012.

ma e dei media, prendendo in considerazione un tema particolare, a mio avviso di grande rilevanza da un punto di vista al tempo mediologico, culturale e politico: la coesistenza, all'interno della cultura visuale contemporanea – altra espressione che dovrebbe essere approfondita, e che qui intenderemo per brevità come il vasto insieme di tutte le immagini, tutti i modi di vedere e di tutte le forme di spettatorialità che circolano attualmente nella cultura contemporanea – di *immagini in alta e in bassa definizione*.

2. Alta e bassa definizione: tecniche e valori

Nei giorni in cui scrivo queste pagine, per celebrare il ventesimo anniversario dell'uscita della prima versione, esce nelle sale cinematografiche francesi la versione in 3D di *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Il film *blockbuster* che per primo ha saputo proporre immagini digitali, sintetiche, di uno straordinario realismo, inserendo senza alcuna soluzione di continuità apparente i dinosauri realizzati tramite animazioni digitali dalla Industrial Light & Magic negli ambienti naturali ripresi dal vivo, viene riproposto in quella che è oggi una delle forme più avanzate dell'alta definizione: quel D3D o Digital 3D che, tramite le varie tipologie presenti sul mercato e tra loro in competizione – Dolby 3D, XpanD3D, Panavision 3D, MasterImage 3D, IMAX 3D – sta accompagnando quella nuova ondata di cinema in 3D che, dopo la prima, breve stagione del periodo 1952-54, è ricomparsa sugli schermi con *Avatar* (James Cameron, 2009). Un'ondata che non accenna ancora a diminuire e che, lungi dal limitarsi all'ambito delle sale cinematografiche *high tech* dotate di proiettori e di schermi appositi, si sta estendendo anche agli schermi televisivi domestici e al mondo multiforme dei videogame, prolungandosi ulteriormente in tutti quei *touch screen* che ci propongono ormai una nuova generazione di immagini toccabili e modificabili con la punta delle nostre dita¹⁴.

Negli stessi giorni dell'uscita di *Jurassic Park* in 3D, osservo sullo schermo del mio computer le immagini che documentano l'incidente che nella serata del 7 maggio 2013 a Genova ha visto la collisione di un'enorme nave merci contro la banchina su cui si elevava torre del porto, crollata a seguito dell'impatto insieme alla palazzina che la circondava. Sul sito del quotidiano *La Repubblica*, e subito dopo su YouTube, vedo prima le immagini in bianco e nero, rallentate e sfuocate, riprese con inquadratura fissa da una videocamera collocata su un'altura di fronte al porto. La presenza fastidiosa, sulla parte destra dello schermo, dei riflessi di un lampione collocato a pochi metri dalla videocamera, la bassa definizione delle immagini che ci induce a confondere le luci del molo con quelle della nave e dei rimorchiatori, rendono indispensabile l'aiuto del *voice over* del giornalista che spiega quello che sta accadendo, aiutandoci a cogliere il momento dell'impatto con la torre e il successivo crollo. Lo stesso sito di *Repubblica* mi propone poi un altro video che documenta lo stesso incidente, ripreso verosimilmente con uno smartphone da una persona presente sul molo al momento del crollo della torre. Le immagini questa volta sono a colori, il *voice over* del giornalista è sostituito dalla voce concitata di un testimone oculare che assiste all'incidente in diretta, e alla fissità della videocamera di sorveglianza subentrano i movimenti bruschi e confusi di uno smartphone tenuto in mano da una persona che sta correndo affannata e che grida per chiedere aiuto. Quelle che vediamo sullo schermo sono scie luminose, intervallate da scene sfuocate del crollo appena avvenuto e dalle schermate monocrome prodotte da un obiettivo che non riesce a effettuare la messa a fuoco a causa della rapidità dei movimenti. Ancora

¹⁴ Elsaesser, Th. «Il ritorno del 3-D: logica e genealogie dell'immagine del XXI secolo», *Imago*, n. 3, 2012.

una volta, è una voce fuori campo, quella della persona che realizza confusamente le riprese, che ci aiuta a capire che cosa stiamo guardando.

La contemporaneità tra l'uscita di *Jurassic Park* in 3D e la circolazione su internet dei video che riprendono gli istanti cruciali dell'incidente nel porto di Genova non è che uno tra gli innumerevoli esempi che potremmo fare di una doppia tendenza che ci sembra caratterizzare la cultura visuale contemporanea – intendendo con questa espressione il vasto insieme delle immagini e delle forme di visione che circolano attualmente nella nostra cultura.

Da un lato, la tendenza verso la produzione di immagini e di dispositivi di visione caratterizzati da una definizione sempre più alta: film in 3D che si estendono dalle animazioni della Pixar e della DreamWorks alle opere di registi come Werner Herzog (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) o Wim Wenders (*Pina*, 2011), e che vengono proiettati nelle sale con un sonoro anch'esso sempre più ad alta definizione, come quello proposto per esempio dal recente sistema Dolby Atmos (2012), capace di gestire fino a 128 diverse tracce audio e fino a 64 diversi amplificatori; fotocamere e videocamere capaci di produrre immagini con un numero sempre maggiore di megapixels, dai 10 Mpx dei dispositivi di vasta commercializzazione ai 20 Mpx delle videocamere semiprofessionali, fino ai 200 Mpx e oltre dei dispositivi più sofisticati; schermi e *display* di varie dimensioni (dallo smartphone all'IMAX) ad altissima risoluzione, come il recente Retina Display della Apple, che vanta una densità di pixel superiore alla capacità dell'occhio umano di distinguerli alla distanza tipica che si mantiene di fronte a uno smartphone, un tablet o un computer. Nel loro insieme, una nuova generazione di immagini e di dispositivi che testimoniano di una corsa sfrenata e apparentemente senza limiti, accompagnata da massicce operazioni di marketing, verso l'alta definizione.

A fare da contrappeso all'apparente inevitabilità di questo progresso rapido e lineare verso l'alta definizione vi è però un'altra tendenza ampiamente documentata nella cultura visuale contemporanea, la tendenza a produrre e a mettere in circolazione immagini in bassa definizione. Immagini prodotte rapidamente mediante dispositivi mobili, a volte veri e propri film¹⁵, e poi caricate su internet sui circuiti dei social network, da Facebook a Vimeo a Instagram. Film e video coperti da copyright, scaricati dalla rete per essere in seguito rimessi rapidamente in circolazione attraverso le comunità anonime che animano gli scambi *peer to peer*. Immagini prodotte a ciclo continuo dalle innumerevoli videocamere di sorveglianza che ormai punteggiano tutti gli spazi pubblici e semipubblici, proponendosi come immancabile documentazione *ex post* di incidenti, crimini, attentati. Un intero mondo di immagini in bassa definizione, quelle che l'artista e teorica tedesca Hito Steyerl chiama «*poor images*», presentandole come «the lumpen proletarians in the class society of appearances»¹⁶: immagini sgranate, pixelate, disturbate, mosse, sfuocate, corrotte, che hanno però come proprietà comune la *leggerezza*, la capacità di occupare poco spazio sugli hard disk e sui server e di circolare rapidamente attraverso la rete.

Questa duplice tendenza simultanea verso l'alta e verso la bassa definizione costituisce una *polarità* che merita di essere studiata in tutte le sue dimensioni al tempo stesso tecnologiche, percettologiche, cognitive, antropologiche, genealogiche e politiche da parte di un'estetica concepita come riformulazione contemporanea del progetto benjaminiano di studiare le trasformazioni indotte nel «*Medium della percezione*» da un'apparecchiatura tecnica in costante evoluzione. Un'estetica capace di mostrare come la di-

¹⁵ Cfr. *Il cinema nell'epoca del videofonino*, a cura di R. Odin, «Bianco e Nero», n. 568, 2010.

¹⁶ Steyerl, H., «In defense of the poor image», *e-flux journal*, 11 (2009), accessibile all'indirizzo web <http://www.e-flux.com/journal/view/94> (consultato nel maggio 2013).

stinzione tra alta e bassa definizione non sia soltanto una questione di *tecnologie* di ripresa, produzione, visualizzazione e circolazione delle immagini – per esempio, il passaggio dal VHS al DVD al Blu-ray, o la corsa sfrenata verso la produzione schermi, display e monitor con una risoluzione sempre più alta grazie a un numero sempre maggiore di pixel, o ancora il costante allargamento delle bande che consentono la trasmissione dei dati via internet – ma anche una questione di *valori* al tempo stesso espressivi, conoscitivi, economici e politici associati a queste stesse immagini.

La differenza tra alta e bassa definizione, in altre parole, non è solo una differenza *oggettiva e quantificabile* – sebbene secondo parametri in costante evoluzione – bensì è anche una differenza *espressiva e assiologica*. La differenza tra un mondo di immagini ad alta definizione, brillanti e nitide, a cui sono associati i valori della precisione, della perspicuità, dell'eccitazione sensoriale, della performance tecnologica, dell'esibizione della ricchezza, del potere e del lusso, e un mondo di immagini a bassa definizione a cui sono invece associati i valori dell'immediatezza, della spontaneità, della testimonianza veridica, ma anche quelli della furtività, della rapidità, della disponibilità.

Sono tutti questi valori associati all'alta e alla bassa definizione che spiegano come mai quest'ultima non sia da considerarsi come un'imperfezione destinata a essere superata, ma piuttosto resista e sopravviva in una cultura visuale sempre più ad alta definizione¹⁷. Una cultura in cui nonostante il numero sempre crescente di pixel a disposizione non si riesce a fare a meno della sgranatura, della pixelizzazione, dello sfuocato, del mosso, del *décadrage*... di tutto quel mondo di effetti che ostacolano la diffusione della nitidezza delle immagini (e dei suoni: non bisogna mai dimenticare che la polarità dell'alta e della bassa definizione caratterizza in ugual misura l'universo sonoro quanto quello visivo e audiovisivo) ma che continuano a sopravvivere in quanto veicolo di valori altrimenti inesprimibili, e in quanto *eredità* di qualità visive ampiamente presenti nella storia delle immagini e in culture visuali precedenti la nostra. Ed è a questo aspetto *genealogico* – all'alta e alla bassa definizione come sopravvivenza ed eredità, nel mondo delle immagini e dei dispositivi *digitali*, di forme visive e di possibilità espressive ampiamente presenti nell'epoca pre-digitale – che è opportuno rivolgere ora la nostra attenzione.

3. Alta e bassa definizione: genealogie

L'uso corrente dei termini «alta» e «bassa definizione» è strettamente associato alle immagini e ai dispositivi *digitali*, e per questo il termine «definizione» è spesso considerato come sinonimo di «risoluzione». Nonostante ciò, è possibile ricostruire tutta una genealogia dell'alta e della bassa definizione nella storia dei media analogici, e in particolare nella storia della fotografia e del cinema dalle origini all'avvento del digitale, prendendone in considerazione anche i legami con altre forme di rappresentazione come la pittura.

Un primo, importante passo in direzione di una genealogia della bassa definizione lo troviamo nella *Geschichte der Unschärfe* (2009) di Wolfgang Ullrich¹⁸: un breve studio che ricostruisce, muovendosi liberamente tra pittura e fotografia, una storia dello sfuocato e del *flou* che va dalle brume dei paesaggi montani di Caspar David Friedrich alle visioni marine di Turner e Constable; dalla «*unschärfe Richtung*» (la «tendenza sfuocata») che caratterizza il pittorialismo fotografico ottocentesco e primo-novecentesco alla tra-

¹⁷ Cfr. *LD Low Definition. Estetiche della bassa definizione*, numero speciale della rivista *Segnocinema*, n. 172 (2010), a cura di S. Alovisio e E. Terrone, con una conversazione tra Silvio Alovisio e Peppino Ortoleva («Una forza diversa. La bassa definizione e la bassa intensità nella storia dei media»).

¹⁸ Ullrich, W., *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin 2009.

sparenza diafana degli *esprits* e dei *fluides* della fotografia legata all'occultismo¹⁹; dalla voluta «artisticità» delle fotografie di Steichen alle nuvole degli *Equivalents* di Stieglitz; dai corpi semitrasparenti della cronofotografia di Étienne-Jules Marey alle scie dei movimenti catturati dal «fotodinamismo» di Giulio Antonio Bragaglia; dal *pointillisme* di Seurat al futurismo di Balla e Boccioni, dedicando gli ultimi capitoli all'impressione di autenticità veicolata dalle fotografie mosse e sfuocate realizzate da Robert Capa durante lo sbarco a Omaha Beach, e alla riflessione sui rapporti tra pittura e fotografia proposta dai dipinti sfuocati di Gerhard Richter. A questa stessa genealogia potremmo ricondurre anche la storia secolare di un genere pittorico come la *grisaille*, genere fondato su un'intenzionale sottrazione cromatica che produce delle immagini monocrome, ma anche l'ampio uso delle sovrimpressioni – immagini multiple, confuse, popolate da corpi semitrasparenti – che troviamo nella fotografia e nel cinema degli anni Venti, per visualizzare fenomeni diversi che vanno dai turbamenti psichici del protagonista di *Geheimnisse einer Seele* di Pabst (1926), ai corpi spettrali di Robespierre e Danton incontrati da Napoleone nel *Napoléon* di Gance (1927), o ancora la vertigine dell'esperienza urbana nel libro fotografico *Paris* di Moï Ver (1929).

Sul versante opposto, quello dell'alta definizione, una genealogia di questo tipo potrebbe ricordare come la fotografia sia stata subito salutata, sin dai primi dagherrotipi, come un medium capace di produrre immagini di una nettezza senza precedenti, e come il cinema sia stato teorizzato nel corso degli anni Dieci e Venti come una forma di rappresentazione ad alta definizione e ad alta intensità sensoriale. Dalla mistica del *grossissement* che troviamo negli scritti di Jean Epstein alle affermazioni di Vertov sulla perfezione meccanica del cine-occhio, dalla teorizzazione dello sguardo «fisiognomico» della cinepresa proposta da Balázs alle osservazioni di Benjamin, probabilmente influenzate dalla fotografia e dal cinema scientifico dell'epoca, sulla capacità del primo piano e del *ralenti* di rivelare un «inconscio ottico» inaccessibile a occhio nudo²⁰, tutta la teoria del cinema degli anni Venti e Trenta è attraversata da un'esaltazione del cinema come medium ad alta definizione. E lo stesso può dirsi della fotografia, celebrata per la sua alta definizione sia sul versante della *Neue Vision* di László Moholy-Nagy che su quello della *Neue Sachlichkeit* di Albert Renger-Patzsch e August Sander.

La genealogia del cinema in 3D potrebbe invece essere ricostruita prendendo le mosse da quanto Ejzenštejn scrive nel 1947 in un saggio intitolato *Sul cinema stereoscopico*²¹. Un saggio scritto in contemporanea con i primi esperimenti di cinema in 3D in ambito sovietico, nel quale Ejzenštejn sostiene come l'avvento del cinema stereoscopico –

¹⁹ Cfr. Chéroux, C., Fischer, A., Apraxine, P., Canguilhem, D., Schmit, S., *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris 2004.

²⁰ Il legame tra il tema dell'«inconscio ottico» e le rivelazioni visive proposte dalla fotografia e dal cinema scientifico degli anni Venti è particolarmente evidente in un passo della *Piccola storia della fotografia* (1931), in cui leggiamo: «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio carico di emozioni o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude aspetti fisiognomici, mondi di immagini, che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica» (Benjamin, W., «Piccola storia della fotografia», in *Aura e choc*, cit., p. 230).

²¹ Ejzenštejn, S.M., «Sul cinema stereoscopico» (1947), in Id., *Il colore*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1982.

grande «arte sintetica» corrispondente al progetto di sintesi sociale portato avanti in Unione Sovietica – avesse introdotto una serie di possibilità di montaggio ancora tutte da esplorare. Possibilità di montaggio che il cinema stereoscopico portava all'estremo, ma che secondo Ejzenštejn, sempre alla ricerca di tutte le forme di *cinematograficità pre-cinematografica* presenti nella storia universale delle arti, affondavano le loro radici sia in quella tradizione pittorica secolare, occidentale e orientale, che aveva enfatizzato la tensione tra primo piano e sfondo, sia in quella tradizione teatrale che aveva lavorato sulla fusione dello spazio della scena con lo spazio dedicato al pubblico.

Questo approccio genealogico alla distinzione tra alta e bassa definizione è poi al centro della teoria dei media proposta da Marshall McLuhan in *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Una teoria che considera i media ad alta definizione come media «caldi» [*hot*], e i media a bassa definizione come media «freddi» [*cold*], e che attribuisce a questa distinzione una funzione al tempo stesso *classificatoria*, *storiografica* e *valutativa*²².

Classificatoria, in quanto serve a McLuhan per classificare i diversi media in base al grado di minore o maggiore partecipazione che essi richiedono ai propri destinatari. In quest'ottica, sono *hot* quei media che investono i propri destinatari con dei messaggi ad alta definizione, in sé conclusi, che non richiedono alcuna forma di integrazione, mentre sono *cold* quei media che propongono ai propri destinatari dei messaggi a bassa definizione che devono essere in qualche modo *completati*, *integrati*, sia da un punto di vista percettivo che interpretativo. In base a questa distinzione McLuhan considera come media caldi la scrittura alfabetica, il libro stampato, la fotografia, il grammofono, la radio e il cinema, mentre colloca nel campo dei media freddi la parola parlata, il manoscritto, il telefono, il fumetto, il romanzo giallo, il *cool jazz* e la televisione, con la sua «maglia a mosaico»²³, erede del *pointillisme* di Seurat e di Rouault. Un'immagine, quella televisiva, che negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta era ancora in bianco e nero e povera di pixel, e quindi tale da richiedere una continua integrazione percettiva da parte dello spettatore.

Storiografica, in quanto la distinzione tra *hot* e *cool* viene usata da McLuhan per distinguere diverse epoche nella storia dei media, sottolineando in particolare i passaggi dalla freddezza dell'oralità originaria al calore della scrittura alfabetica, poi ancora dalla freddezza della cultura medievale fondata sulla trascrizione e sul commento di manoscritti al calore della cultura trasformata dalla diffusione della stampa guttenberghiana a caratteri mobili, per arrivare in ultimo a evidenziare un nuovo passaggio da un'epoca calda, l'epoca *meccanica*, a un'epoca fredda, l'epoca *elettrica*: «era calda l'epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell'era televisiva»²⁴.

Valutativa, infine, in quanto tale distinzione consente di valutare la diversa portata epistemica, economica, sociale e politica dei media analizzati nei diversi capitoli di *Understanding Media*, sottolineando da un lato il fatto che i media caldi dell'era meccanica tendono a favorire la diffusione della specializzazione professionale, del sapere logico-lineare, dell'individualismo, del nazionalismo e della de-tribalizzazione della cultura, e dall'altro il fatto che i media freddi dell'era elettrica tendono invece a favorire il ritorno verso forme di sapere integrali, non-lineari, simultanee, così come verso una rinnovata unità della comunità sociale e verso nuove forme di tribalismo. È nel quadro di queste

²² McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), critical edition by T. Gordon, Ginko Press, Berkeley 2011 (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, con un'introduzione di P. Ortoleva, Il Saggiatore, Milano 2011).

²³ Ivi, p. 288.

²⁴ Ivi, p. 46.

riflessioni sull'impatto culturale, sociale e politico dei media caldi e freddi che McLuhan esprime una chiara preferenza nei confronti dei media freddi, caratterizzati simultaneamente da una bassa definizione e da un'alta partecipazione: «Noi l'avanguardia la troviamo nel freddo e nel primitivo, con la sua promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale»²⁵.

4. *Temperature variabili*

Sebbene la visione della storia dei media che emerge dalla lettura di *Understanding Media* sia caratterizzata da una chiara tendenza verso la *coldness* dell'era elettrica, McLuhan era ben consapevole del fatto che il panorama mediale a lui contemporaneo era un panorama dalla temperatura variabile, in cui coesistevano media caldi e freddi, così come continui processi di riscaldamento e di raffreddamento²⁶. Gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sono infatti da un lato gli anni della piena affermazione di quel *medium* freddo che per McLuhan è la televisione, gli anni della bassa definizione delle immagini serigrafate di Andy Warhol (pensiamo alla serie *Death and Disaster*) e dei fumetti ingranditi e ri-dipinti con tutta la loro sgranatura da Roy Lichtenstein, ma anche gli anni in cui la televisione comincia a «riscaldarsi» grazie all'introduzione del colore, gli anni della prima ondata del cinema in 3D, e quelli dell'avvento del Cinemascope, grazie a cui tra il 1953 e il 1967 vennero realizzati film proiettabili su schermi con un formato di 2,66:1, quasi il doppio rispetto al formato di 1,37:1 diffuso precedentemente.

Questa stessa coesistenza di caldo e freddo, di alta e bassa definizione, caratterizza la cultura visuale contemporanea su tutti i fronti, e può essere rinvenuta tanto nell'arte e nella fotografia artistica, quanto nel cinema sperimentale e nel cinema *blockbuster*, così come in tutto lo spettro di immagini che circolano in un'iconosfera sempre più densa e variegata. Pensiamo alla coesistenza di immagini di una nitidezza iperrealista e di immagini irrimediabilmente sfuocate nell'opera di Gerhard Richter, o alla paradossale compresenza di alta e bassa definizione nella serie *Jpeg* del fotografo tedesco Thomas Ruff, proveniente da quella Scuola di Düsseldorf, fondata dai coniugi Bernd e Hilla Becher, che si è imposta negli anni Settanta e Ottanta come erede della nitidezza delle immagini della *Neue Sachlichkeit* fotografica tedesca degli anni Venti e dei primi anni Trenta. Dopo aver scaricato da internet delle immagini nel classico formato a bassa definizione detto *Jpeg* – acronimo che rinvia al Joint Photographic Experts Group che ha brevettato questo formato nel 1992 – e dopo aver ingrandito queste immagini in modo da rendere pienamente visibili i pixel di cui sono costituite, Ruff le stampa ad altissima definizione per rendere con la massima precisione quella stessa pixelizzazione che è il segno della loro bassa definizione. Ma pensiamo anche all'alta definizione con cui apprezziamo la poetività delle immagini filmiche fortemente deteriorate montate in un film interamente realizzato con materiali *found footage* d'archivio che è *Decasia* di Bill Morrison (2004), o all'imperativo della bassa definizione nel «voto di castità» su cui è imperniato il manifesto *Dogme 95* di Lars von Trier e Thomas Vinterberg.

Se tutta l'arte contemporanea, la fotografia e il cinema sperimentale possono essere riconsiderati nell'ottica della distinzione tra alta e bassa definizione, è però il cinema

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Su questo tema, mi permetto di rinviare a Casetti, F., Somaini, A., «The Conflict between High Definition and Low Definition in Contemporary Cinema», in Jihoon Kim (ed.), *A Dimensional Revolution? Special Debates on 3D Cinema and Television, Convergence*, special issue (in corso di pubblicazione nell'autunno 2013).

blockbuster a proporsi come il terreno in cui questa distinzione viene registrata e messa in gioco con una massima capacità di impatto sul pubblico, data la sua ampia diffusione attraverso una varietà di dispositivi in costante evoluzione.

Tra i tanti esempi che si potrebbero fare, è su un film in particolare che vorrei soffermarmi in chiusura di questo saggio: *Enemy of the State* (Tony Scott, 1998), che può essere qui considerato come esempio emblematico di come il cinema hollywoodiano contemporaneo abbia saputo registrare al proprio interno e trasformare in un potente strumento narrativo e spettacolare quell'ampio universo delle immagini di sorveglianza che circolano in quantità sempre crescente nella cultura visuale contemporanea. Richiamandosi esplicitamente, tramite il personaggio impersonato da Gene Hackman, a un film in cui la questione dell'alta e della bassa definizione audio giocava già un ruolo assolutamente centrale – *The Conversation* di Francis Ford Coppola (1974) – *Enemy of the State* si presenta sin dalle immagini che accompagnano i titoli di testa come un percorso vertiginoso attraverso tutti i gradi di definizione delle immagini di sorveglianza: dalle immagini sgranate e in bianco e nero delle videocamere a circuito chiuso, alla massima acuità di immagini satellitari dotate di una visione sagittale capace di identificare persone e oggetti a chilometri di distanza. Nel corso del film, alla diversa definizione delle immagini di sorveglianza che vengono proposte con un ritmo incalzante che ci conduce lungo tutti i gradi della messa a fuoco, vengono assegnati valori che vanno dalla documentazione allo spionaggio, dal voyeurismo alla testimonianza, dalla prova al ricatto. La «temperatura», in termini McLuhaniani, di queste immagini varia continuamente: il film mostra infatti il continuo tentativo di «riscaldare», rendendole più nitide attraverso l'intervento attivo dei tecnici di una National Security Agency coinvolta – proprio come sta accadendo in questi giorni in seguito alle rivelazioni di Edward Snowden – in un aspro scontro politico sull'estensione e la legittimità delle tecnologie di sorveglianza, la «freddezza» di immagini in bassa definizione che non consentono di individuare con precisione ciò che visualizzano.

Un film come *Enemy of the State*, insieme a tutti gli esempi menzionati nelle pagine precedenti, ci mostra come, a ormai cinquant'anni dalla pubblicazione di *Understanding Media*, alta e bassa definizione, caldo e freddo costituiscano ancora coordinate importanti per orientarsi nel panorama mediale e nella cultura visuale contemporanei. Un panorama mediale e una cultura visuale che possono essere analizzati secondo la prospettiva di un'estetica intesa, secondo quanto proposto da Benjamin nella seconda versione del saggio sull'opera d'arte, come analisi delle trasformazioni indotte nel «*Medium della percezione*» da un'apparecchiatura tecnica in costante trasformazione.

LE REALTÀ ARTIFICIALI E L'INCONTROVERTIBILE SENTIMENTO DI VITA

Dana Svorova

Ciò che in questo processo l'uomo avverte di meno è tuttavia il danno che esso arreca alla sua anima. L'alienazione generale, [...] dalla natura vivente è in larga misura responsabile dell'abbruttimento estetico e morale dell'uomo civilizzato.

KONRAD LORENZ

«La bellezza salverà il mondo»¹, celebre frase di Fëdor M. Dostoevskij, considerata a volte retorica, a volte ambigua, quasi misteriosa, comunque soggetta a innumerevoli interpretazioni²: potrebbe, alla luce di un'epoca dominata dal caos e dall'eccesso, risuonare attuale se non addirittura profetica. Essa, viste le doti filosofiche del romanziere russo, oltrepassa il confine di una connotazione superficiale e scontata celando in sé un messaggio di straordinaria importanza: un'indefinibile esigenza di ritorno all'ordine e all'equilibrio per sfuggire alle fitte maglie delle reti tese subdolamente dalle società moderne. Ormai non vi è niente di nuovo nell'affermare che le società contraddistinte da un inarrestabile progresso tecnico-scientifico hanno subito con il passare del tempo un sempre più rapido impoverimento qualitativo e valoriale sul piano culturale che ha condotto altresì a una pericolosa destabilizzazione dell'uomo, legato inscindibilmente alle sue secolari tradizioni. Lo stesso appannaggio dei «solidi» riferimenti simbolici che accompagna tale processo alienante ha compromesso la futura costruzione dell'identità e il suo successivo mantenimento, o meglio esso ha causato un disorientamento interiore ed esteriore di tutti coloro che partecipano, senza possibilità di scelta, a quella proliferazione fantasmagorica di «surrogati» ormai *indispensabili* alla vita quotidiana. La cosiddetta «seconda natura» creata originariamente dall'uomo, grazie alle sue peculiarità specie-specifiche, per contrastare quel «mondo freddo e ostile»³ offerto generosamente dalla natura, paradossalmente genera un mondo diversamente scomodo: una realtà caratterizzata da *freddezza* affettiva e relazionale, in cui il sentimento autentico viene placato abilmente da «invitanti» quanto futili oggetti di consumo e da sempre più sofisticate tecnologie, creatrici di fascinose realtà virtuali.

Utilizzando la felice espressione di Jean Baudrillard, si potrebbe parlare di un «delitto perfetto»⁴ volto a violentare consciamente e in maniera del tutto lecita le forme consolidate e stabilizzanti dell'immaginario collettivo nel tentativo di andare oltre ogni limite possibile per *rimpiazzarle* poi con immagini mediatiche, nel loro frenetico e spesso insensato susseguirsi. Lungi dalle rassicuranti forme simboliche secolari, il mondo diviene d'un tratto un luogo fittizio governato da eccessi smisurati che investono ogni ambito della vita a scapito delle esigenze primarie filogeneticamente codificate che consentono, appunto, di «mantenere l'uomo psichicamente e spiritualmente sano»⁵.

¹ Dostoevskij, F.M., *L'idiota*, tr. it. di L. Brustolin, Garzanti, Milano 1973.

² Cfr. Oppo, A., «Dostoevskij: la Bellezza, il Male, la Libertà», *XÁOS. Giornale di confine*, a. II, n. 1, marzo-giugno 2003, http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/20.htm

³ Blumenberg, H., *Le realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 60.

⁴ Baudrillard, J., *Il delitto perfetto*, tr. it. di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 5.

⁵ Lorenz, K., *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, tr. it. di L.B. Marghieri e L.F. Lindner, Adelphi, Milano 1974, p. 41.

L'uomo, risucchiato contro voglia nel turbolento vortice consumistico delle cose, delle immagini, delle relazioni, persino dei desideri, avverte inevitabilmente un inspiegabile malessere che invade la sua già precaria esistenza. Il mondo, ormai privo di punti d'ancoraggio ben radicati nella cultura, genera nell'uomo ciò che Konrad Lorenz tende a definire «malattia dello spirito»⁶. L'uomo «civilizzato» si trova, quindi, di fronte a una realtà governata irrimediabilmente da accattivanti slogan consumistici, da immagini serialmente riprodotte, da «simulacri»⁷ divinizzati e da n-dimensionalità realtà virtuali che espandono il loro potenziale verso un'occulta *aura* di consumo. In tale contesto labile e fugace, minato dalla «libidinosa pulsione della morte»⁸, si propaga un obnubilamento etico ed estetico in cui il poeta, nell'interrogarsi sul senso della propria esistenza, si limita semplicemente a dire:

Vivo,
inesorabilmente.
Vivo tra tutte le cose, le cose che vedo, le cose che sento.
Vivo perché non posso fare a meno di vivere;
nell'aria inesistente delle metropolitane o in quella arrogante della gente,
nell'aria inquinata dai clacson o in quella che piove dai grattacieli.
Vivo,
come gli uomini che vivono: inesorabilmente.
In un mondo sordo, disattento, spietato,
e respiro ancora,
respiro tutta l'aria, l'aria che non ho scelto di respirare⁹.

Dal brano intitolato *Vivo* di Jerome Lésar traspare una «vertiginosa» sensazione di smarrimento di fronte alla realtà contingente che, nonostante i «fasti» moderni, non offre un luogo consono all'originario *feeling of life* di langeriana concezione. La stessa assuefazione alla disarmonia, rintracciabile in tutte le culture di massa, annienta lentamente i sentimenti estetici e morali che costituiscono, secondo gli studi di etologia, una parte importante del patrimonio genetico dell'uomo. D'altro canto l'artificio accompagnato dall'eccesso, dalla confusione, dallo sfarzo «non può trovare posto laddove l'ambizione estetica è autentica»¹⁰, professava già diversi anni addietro Gertrude Stein, non omettendo il piano morale, anch'esso sottoposto alle minacce della programmazione del mercato.

Quindi i sentimenti più profondi legati alla vita, una volta sottoposti all'impatto disgregante del consumismo e delle realtà virtuali, subiscono gli effetti negativi di una grave *perturbazione* avvenuta all'interno dell'intero processo del divenire organico. Ne deriva una sorta di «cecità» che contribuisce non soltanto ad aggravare quella malattia sommersa che additava con spirito critico Lorenz, ma genera e sollecita i cosiddetti «valori della modernità»¹¹ e la crescita dell'«estetica 'dal basso'». Quest'ultima, come osserva Elisabetta Di Stefano, lungi dall'«omonima disciplina filosofica»¹², ingaggia al proprio servizio gli intriganti emblemi di una «certa» modernità. La bellezza, ormai da tempo bandita dall'ambito artistico, trova ora naturale collocazione nella vita quotidiana, luogo in cui il «corpo» diviene un nuovo strumento per perseguire il tanto ambito ideale

⁶ Lorenz, K., *L'altra faccia dello specchio*, tr. it. di C. Beltramo Ceppi, Adelphi, Milano 1974, p. 45.

⁷ Cfr. Baudrillard, J., *Il delitto perfetto*, cit., p. 26. Cfr. *ibid.*: «Il simulacro non nasconde la verità, è la verità che nasconde il fatto di non esserci. Il simulacro è vero».

⁸ Tomasino, R., *I cavalieri del caos*, L'Epos, Palermo 2004, p. 72.

⁹ Lésar, J., *Non riesco a immaginare un mondo senza le guerre*.

¹⁰ Su G. Stein cfr. Conti, Q., *Mai il mondo saprà*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 127.

¹¹ Galimberti, U., *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 14.

¹² Di Stefano, E., *Iperestetica*, Aesthetica Preprint, n. 95, Palermo 2012, p. 49.

estetico. La moda, la cosmesi, la chirurgia estetica e la *fioritura* dei «templi della bellezza» in tale contesto inaugurano una nuova stagione dell'estetica pratica¹³ che da un lato contribuisce efficacemente a ripristinare un certo benessere psico-fisico¹⁴, dall'altro invece conduce a un'attribuzione falsata della «forma sentimentale» alla merce, per cui la bellezza, con riferimento a Charles Baudelaire, costituisce un irrinunciabile «invito alla felicità»¹⁵. Gli infinitamente variabili attimi di felicità corrispondono esattamente al carattere effimero e fugace dei gloriosi emblemi della modernità e della stessa parodistica teatralizzazione della vita quotidiana. I paradigmi della modernità, ulteriormente potenziati dagli efficienti mezzi di comunicazione di massa, non fanno altro che trarre in inganno garantendo eterna felicità e bellezza che non svanisce nel tempo. Vi è però qualcosa di nauseante, sottolinea Roland Barthes, nella sua lotta contro lo stereotipo. È la stessa imposizione dello stereotipo e la sua «impossibilità di morire»¹⁶.

E così i più svariati «complici» dei meccanismi consumistici partecipano attivamente alla riformulazione dell'intera scala dei valori delle culture contrassegnate dal titolo «usa-getta» inducendo l'uomo a lasciarsi sedurre dai pruriginosi *nuovi* vizi. Secondo Lorenz si tratta di veri e propri «peccati»¹⁷ dell'uomo civilizzato, i quali, ben lungi dai peccati capitali, che scaturiscono direttamente dalla natura umana contrassegnandone la sua, pur patologica, «tipologia», rappresentano una sorta di tendenze collettive, per questo più pericolose, che conducono al progressivo *dissolvimento* delle singole personalità senza destare paradossalmente alcun tipo di sospetto. Ciò che risulta inquietante in tutto questo meccanismo perverso è che si ha ormai la piena consapevolezza del suo potere distruttivo senza voler porre seriamente alcun rimedio risolutivo.

Si assiste inoltre a una sorta di slittamento dei valori *simbolici* che consentivano all'uomo di identificarsi con il proprio gruppo d'appartenenza, ciò che nell'epoca del «villaggio globale» in continua espansione viene sensibilmente a mancare. Benché lo sviluppo tecnico-scientifico abbia portato con sé numerosissimi vantaggi, il disorientamento generale che ha causato è innegabile. Esso, secondo Langer, è dovuto soprattutto al rapido e frenetico susseguirsi di radicali cambiamenti avvenuti all'interno dei vari piani culturali, scanditi sapientemente dal «ritmo» di un mercato sempre più esigente. L'uomo si trova all'improvviso in un luogo pregno di simboli della più svariata natura che non è più in grado di gestire efficacemente. In un simile scenario l'uomo fugge, come sottolinea Langer, in «culti esotici che promettono un nuovo mondo di salvezza; egli condanna il mondo attuale come falso, rifiuta ciò che sembra affrettare la frammentazione della società [...] e prova un gran desiderio di ritornare all'inconscio, all'autorealizzazione guidata dall'istinto animale»¹⁸.

I riti, i miti, l'arte della lunga tradizione culturale hanno svolto, da sempre, nella vita dell'uomo un ruolo di fondamentale importanza. Essi costituiscono il substrato esi-

¹³ Cfr. *ivi*, p. 49: «Nell'odierna società dello spettacolo il corpo esposto, messo in scena attraverso i media, ha acquistato nuova centralità anche nella cultura popolare e l'aspetto esteriore, soprattutto tra i più giovani, è spesso considerato strumento indispensabile per avere facile successo. Lo dimostra il crescente proliferare dei saloni di bellezza, degli stabilimenti termali per la cura e il benessere fisico (*Beauty Farm* e *Spa*) e dei centri di chirurgia estetica».

¹⁴ Cfr. Shusterman, R., «La somaestetica: una proposta disciplinare», in *Id.*, *Estetica pragmatista*, tr. it. di T. Di Folco, Aesthetica, Palermo 2010, pp. 215-236.

¹⁵ Baudelaire, Ch., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1992, p. 280.

¹⁶ Barthes, R., *Il piacere del testo*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1999, p. 105.

¹⁷ Cfr. Lorenz, K., *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, cit.

¹⁸ Su S.K. Langer cfr. Demartis, L., *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aesthetica Preprint, n. 70, Palermo 2004, p. 73.

stenziale in cui trovarsi e ritrovarsi interiormente, in cui affermare la propria identità, semplicemente in cui afferrare l'essenza della propria vita istituendo un equilibrio tra la mente stessa e le spietate leggi del ciclo vitale. Per dirla con Clarissa P. Estés, la cultura rappresentava una specie di «famiglia nella famiglia»¹⁹, ovvero il luogo sicuro pronto ad accogliere e «curare»²⁰ ogni esigenza spirituale dell'uomo. Nelle culture di massa i riti e i miti hanno ormai fatto il loro tempo e sono stati sostituiti con stereotipi consumistici, che Barthes amava designare ironicamente «miti d'oggi»²¹, i quali cercano di propugnare ostinatamente le ragioni della loro effimera e insensata esistenza.

L'arte, invece, per non estinguersi totalmente è divenuta solo fine a se stessa. L'eliminazione dell'*aura* dalle opere d'arte, dovuta alla loro infinita riproducibilità tecnica, ha cancellato non solo la loro unicità ma anche la loro trascendenza. In un contesto dove «tutto si vende e si consuma»²² senza alcun dubbio suona invitante un'offerta tipo *due è meglio di uno*, ciò che viene ulteriormente evidenziato in modo emblematico nell'opera di Andy Warhol intitolata *Trenta è meglio di una*, in cui *Monna Lisa* compare ben trenta volte per soddisfare il «credo» consumistico. Oppure le inquietanti «sculture» sospese nel *formolo*, per usare il gergo di Damien Hirst, elevate a loro volta a statuto di opere d'arte, l'edonismo chirurgico di Madame Orlan, oppure i suoni stridenti di Karlheinz Stockhausen in *Helicopter String Quartet* che denunciano semplicemente l'ironia della sorte: la rivendicazione della propria nullità, del non senso, dell'insignificanza. Baudrillard parla a pieno titolo di un vero e proprio «complotto dell'arte» in cui analogamente alla «realtà che ride di sé nella sua forma più iperrealista, [...] l'arte ride di sé e della propria sparizione nella sua forma più artificiale»²³ e insensata. L'arte ha messo da tempo in atto la propria sparizione speculando «sul senso di colpa di quanti non capiscono niente, o non hanno capito che non c'era niente da capire»²⁴. E per non darla vinta a G.W.F. Hegel che precocemente presagiva *la morte dell'arte*, essa cerca di giustificarsi in svariate posizioni teoriche trovando infine una collocazione «sicura» nell'affermazione di Dino Formaggio che «l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte»²⁵. Semplicemente l'arte contemporanea reca in sé la sigla indelebile del proprio tempo: per molti «incomprensibile ma *cool*»²⁶. D'altro canto l'arte, in quanto portatrice emblematica del profondo sentire vitale, nel suo manifestarsi alza il velo su quel «libero fluire o interrompersi dei ritmi vitali nella creatura stessa» denunciando senza equivoci la destabilizzazione spirituale in atto. L'artista, ben consapevole della condizione critica dell'arte, cerca di recuperare in un certo qual modo quell'«anima perduta»²⁷ riscoprendo la complessità simbolica legata alla sfera ancestrale. Egli riattualizza, quindi, antiche pratiche antropologiche del rito, della festa, ormai dimenticate, invitando a performance pregni di pratiche riconducibili al dono e al sacrificio, ovvero riconfigura l'*aura* eliminata dagli estremismi tecnologici ricorrendo ai valori strettamente antropologici legati alla natura umana così come nel *Modern Procession* di Francis Alÿs.

¹⁹ Estés, C.P., *Donne che corrono coi lupi*, tr. it. di M. Pizzorno, Frassinelli, Milano 2010, p. 51.

²⁰ Cfr. *ibid.*: «Se spesso la psicologia sottolinea le cause familiari dell'angoscia, la componente culturale ha altrettanto peso, perché la cultura è la famiglia della famiglia. Se quest'ultima soffre di varie malattie, allora tutte le famiglie in quella cultura dovranno lottare con i medesimi malesseri. Nel mio ambiente si suol dire che *la cultura cura*».

²¹ Cfr. Barthes, R., *Miti d'oggi*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1974.

²² Jiménez, J., *Teoria dell'arte*, tr. it. di A. Righi, Aesthetica, Palermo 2008, p. 201.

²³ Baudrillard, J., *Il complotto dell'arte*, tr. it. di L. Frausin Guarino, Pagine d'Arte, Milano 1999, p. 19.

²⁴ *Ivi*, pp. 25-27.

²⁵ Su D. Formaggio cfr. Jiménez, J., *Teoria dell'arte*, cit., p. 45.

²⁶ Culicchia, G., *Venere in metrò*, Mondadori, Milano 2012, p. 149.

²⁷ Su A. Mendini cfr. Di Stefano, E., *Iperestetica*, cit., p. 30.

Comunque ciò che resta è una cultura *scissa e frammentata*, che non può più svolgere il suo originario ruolo «curativo», bensì indirizza verso un circolo vizioso frammentario causando ulteriori inconvenienti. In tale contesto poco felice Lorenz invita a una risensibilizzazione dell'uomo al legame simpatetico con la natura per «abbattere» quel male della modernità che ha già contagiato il profondo *sentimento di vita*. Bisogna risvegliare i sentimenti che scaturiscono dal legame ancestrale con la realtà in cui le leggi tanto familiari ai pitagorici svolgono un ruolo preponderante. Ma quale *sentimento* si può provare di fronte a una realtà che non corrisponde più a tali leggi implicite? La stessa opera di Max Ernst intitolata in maniera significativa *Giovane incuriosito dal volo di una mosca non euclidea* potrebbe fornire una risposta emblematica in tal senso. In un mondo che ha perduto il suo equilibrio originario «si afferma un bisogno di armonia»²⁸, esclamava Le Corbusier pensando ai suoi progetti architettonici, poiché «l'armonia è il segreto del processo vitale, il miracolo della vita. Senza armonia le funzioni entrano in conflitto»²⁹. Si deve tenere ben presente che l'uomo interagisce attivamente con tutte le forme incontrate nella vita quotidiana e la sua stessa interazione con l'ambiente circostante costituisce la base dell'esperienza della propria vita. Ne deriva la peculiare capacità di avvertire quell'ineffabile *sentimento* legato alla vita, ovvero la netta presa di coscienza della propria esistenza, che spinge l'uomo istintivamente ad ambire a un equilibrio interiore rivendicando un'irreprimibile esigenza di una vita «autentica» esattamente come si evince dal brano di Jerome Lézar:

E l'aria che ho scelto di respirare incommensurabilmente?
 L'aria vera emanata dal cielo
 o quella sublime delle variazioni di Bach,
 l'aria tripudiante di un amore ritrovato
 o quella dell'amico tornato felice.
 Ebbro della vita,
 la vita che non appassisce,
 la vita che non ci dimentica. La vita che ci vuole vivere³⁰.

Sembra quindi che la vita rechi in sé qualcosa di attinente alla bellezza poiché, come riportano i testi di biologia, la vita «ci si presenta con un ordine; con disegni più o meno complessi di forme ben definite»³¹. In altre parole, riferendosi agli studi langeriani, la vita viene intesa come un flusso di processi vitali che confluiscono vorticosamente in un *pattern of life* riconciliatore grazie al quale l'organismo perviene alla sua unità e stabilità. La bellezza poi in stretto nesso con il profondo *sentire vitale*, come osserva Simona Chiodo, «è capace di parlarci della nostra esistenza e, in ultimo, è capace di parlarci di altre possibilità di esistenza, più promettenti, di qualità maggiore»³². Ma c'è di più, per ritornare all'*Idiota* di Dostoevskij, sembra che vi sia persino qualcosa di *enigmatico*. La «bellezza», infatti, invita a instaurare una relazione essenziale con la realtà sconfinando nell'Universale. E non sorprende quindi che anche alcuni illustri scienziati nell'interrogarsi sulle leggi che governano l'Universo ritrovino nei relativi modelli matematici qualità riconducibili all'eleganza, alla bellezza, alla verità.

È ormai un dato acclarato che dalle più svariate prospettive in cui si appalesa la

²⁸ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, tr. it. di P. Cerri, P. Nicolini, C. Fioroni, Longanesi, Milano 1973, p. 80.

²⁹ Su Le Corbusier cfr. Chiodo, S., «Il futuro della bellezza», *Studi di estetica*, n. 46, 2012, p. 13.

³⁰ Lézar, J., *Non riesco a immaginare un mondo senza le guerre*.

³¹ Padoa, E., *Biologia generale*, Boringhieri, Torino 1967, p. 15.

³² Chiodo, S., «Il futuro della bellezza», cit., p. 14.

realtà traspare una certa onnicomprensiva obbedienza alla *simmetria* e all'ordine. Sulla scala di diversi piani d'integrazione sembra che vi sia proprio una certa corrispondenza tra il senso estetico, il mondo fisico e la scienza, che non si esplicita soltanto con una generica quanto affascinante armonia celeste riconducibile a sua volta alla matematica o alla musica, come intuivano già alcuni millenni addietro gli antichi, bensì con tutto ciò che fa parte di «questo meraviglioso universo»³³. E «ciò che possiamo fare – annota il matematico Ian Stewart – è contemplare l'infinita complessità della loro relazione»³⁴ ed estendere lo sguardo verso orizzonti del tutto sconosciuti in epoche precedenti.

³³ Sini, C., *Pragmatismo americano*, Laterza, Roma 1972, p. 35.

³⁴ Stewart, I., *L'eleganza della verità*, tr. it. di L. Civalleri, Le Scienze, Roma 2012, p. xii.

IL FAUT CONTINUER. MEDITAZIONI CARTESIANE DA BECKETT AL WEB

Elena Tavani

Io parlo, parlo, perché si deve fornire una ricaduta dotata, peraltro, anche di estensione. [...] Sono costretto a continuare. Forse finirò per essere attorniato da molta gente, ci sarà una gran baraonda. Un andirivieni incessante, un'atmosfera da bazar.

S. BECKETT, *L'innominabile*

«I shop therefore I am.» Questa la scritta che campeggia, in stampatello bianco su fondo grigio, su un cartellino tenuto bene in vista tra il pollice e il medio di una mano aperta, in un'opera dell'artista americana Barbara Kruger. Ennesima e certo non ultima riedizione, e variante pop-politica anni Ottanta, del *cogito* cartesiano.

Nel caso di Beckett sappiamo che il *cogito* si risolve piuttosto in un *loquor/ago*: parlo/agisco (recito), dunque sono. Dove però la deduzione resta bloccata, e l'evidenza non può servire alla conoscenza. «Dire questo», dire io «senza sapere che cosa.»

Con un esordio che parte dagli anni Quaranta e culmina, nel corso degli anni Cinquanta, in alcune delle *pièces* più note (*Finale di partita*, *Aspettando Godot*) e nella trilogia *Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile*, Beckett compie, attraverso la scrittura scenica e narrativa, quella che è stata felicemente definita un'«azione autografica» di costruzione che si alimenta della demolizione del racconto¹, con un'enfasi crescente sulle possibilità del monologo teatrale e cioè appunto, per noi, dell'*ego loquor*². Si tratta di un'azione che si risolve – questa l'idea che vorrei suggerire – nella definizione di un piano mediale-performativo e di un'ontologia della presenza, che lascia intravedere svariati e interessanti punti di contatto con l'attuale *status* dell'utente (e «attante») della rete.

La presenza di elementi cartesiani nel teatro e nella scrittura di Beckett, a partire dalla ben nota passione giovanile del drammaturgo nei confronti di Cartesio, non è una novità. Tra i cenni più espliciti quello che vede i personaggi del *Finale di partita*, chiusi in una «prigione della coscienza», raccogliere l'eredità cartesiana della scissione mente-corpo. O il formarsi in Beckett di un'intelligenza «scettica e distruttiva» che lo porta, nel tempo, a restare fedele a una sorta di «disciplina del dubbio»³.

Su questa sola base, tuttavia, non sembra possibile rispondere alla questione che qui vorremmo porre: se e come Beckett abbia, attraverso il teatro, i romanzi, la saggistica, «meditato cartesianamente».

¹ È Porter Abbott a parlare di «autographical action», cfr. Porter Abbott, H., *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca-London 1996, pp. 120-121.

² In particolare nel periodo che va dal 1956 al 1958 Beckett si concentra su quelle che avvertiva come urgenti «possibilità del teatro», in stretta relazione all'importanza del monologo teatrale, anche grazie all'intensa rilettura dei drammi di Racine, *Andromaca*, *Fedra*, *Bérénice*, che presentavano personaggi tendenzialmente immobili in un mondo chiuso (cfr. Knowlson, J., *Samuel Beckett. Una vita* [1996], tr. it. di G. Alfano, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001, pp. 501-502).

³ Cfr. rispettivamente Sipple, J.B., «Endgame: Beckett's Oriental Subtext and the Prison of Consciousness», in Tymieniecka, A.T. (a cura di), *Enjoyment, Analecta Husserliana*, vol. LVI, Kluwer Acad. Publ., Dordrecht-Boston-London 1998, pp. 229-235, in part. pp. 231 e 234, e Pilling, J., *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 229.

Com'è noto, i temi posti da Cartesio nelle sei *Meditazioni metafisiche* (1641), sul dubbio (I), sul *cogito* (II), sul vero e sul falso (IV), sulle varie prove causali o ontologiche dell'esistenza di Dio (III, V) e infine sulla realtà delle cose materiali (VI), nascono dall'esigenza di certezza che la scienza filosofica comporta. La strumentazione cartesiana, pioniera nel definire quella sfera immanente di «inizio assoluto» che tanto piacque a Husserl, ci interessa qui per quanto concerne due ambiti molto circoscritti. Per prima cosa quella che si può senz'altro definire la finalità catartica del dubbio metodico, particolarmente vicina alla pratica di Beckett di «spopolare» e ridurre linguaggio e azioni fino a costruire qualcosa come una geometria reticolare che allaccia, tendenzialmente all'infinito, i nodi drammatici e linguistici. Poi l'ammissione – da parte di Cartesio – che se la certezza della mente deve condurre alla realtà «sostanziale» dell'io, deve esservi un altro tipo di certezza a garanzia della realtà «modale» dell'immaginare e del sentire che sono alla base dell'unione della mente col corpo. Si tratta di una dimensione che in Beckett porta a una tale interferenza e circolazione, da cancellare ogni possibile certezza sostanziale dell'io, al di qua della voce che gli dà presenza ed estensione. Mentre il cortocircuito di mente-corpo giunge infine a impedire del tutto qualsiasi distinzione tra idee – perfino chiare, ma pur sempre barlumi che si spengono subito, non sorretti da immaginazione e memoria – e deiezioni di vario tipo, ma in senso letterale⁴. Situazioni in cui *comunque* il personaggio è in grado di percepirsi come esistente.

Prima però di entrare *in medias res*, diamo un'occhiata all'ambientazione messa in scena da Cartesio all'inizio del suo percorso, anche perché non di semplice sfondo o contorno si tratta, ma del quadro di riferimento delle *Meditazioni* – per poi vedere come l'ambiente che ospita il *cogito* risulti in Beckett, come è facile immaginare, radicalmente mutato. Cartesio nella prima *Meditazione* si circonda di oggetti comuni e familiari: la vestaglia, il fuoco acceso, un foglio di carta, quadri appesi alle pareti⁵. Tutti oggetti che gli servono per dimostrare che la certezza di cui sono portatori è solo presunta, dal momento che essi si possono tutti revocare in dubbio. In Beckett restano ben pochi oggetti nei paesaggi o negli interni presentati sulla scena o nel testo e quei pochi paiono stranianti: ogni luogo e ogni cosa hanno già subito una revoca radicale. Troviamo ad esempio traccia del fuoco, che però brilla di bagliori sulfurei («Lui [*sc.* Worm] sente, questo è il punto, lui che è solo e muto, e smarrito nel fumo, non è vero fumo, il fuoco non c'è, non importa, è un inferno ben curioso, non riscaldato, non popolato, forse è il paradiso...»)⁶. E troviamo anche un quadro girato contro la parete (*Finale di partita*), o una stampa raffigurante l'occhio di Dio che il protagonista si affretta a strappare, nel timore di sentirsi osservato a sua volta (*Film*)⁷. Quanto al vestiario, a parte la sporadica presenza di qualche straccio gettato in un angolo, riesce a far sorgere un dubbio nell'io narrante: «Sono vestito? Mi sono spesso rivolto questa domanda, poi in fretta parlavo del cappello di Malone, del cappotto di Molloy, del vestito di Murphy. Se lo sono, lo sono in

⁴ Secondo Theodor Adorno, sta proprio nel *prendere in parola* concetti come quelli di «deiezione» (non più «*Geworfenheit*» né «assurdità», ma evacuazione) la risposta di Beckett alla «filosofia esistenziale che, protetta dalle ambiguità del concetto di senso, trasfigura in senso la mancanza stessa di senso». Così «trascinate fuori dall'interiorità, le situazioni affettive di Heidegger, le situazioni di Jaspers sono diventate materialistiche»; cfr. Adorno, Th.W., «Tentativo di capire il *Finale di partita* di Beckett», in Id., *Note per la letteratura (1943-1961)*, vol. 1, Einaudi, Torino 1979, pp. 267-308: p. 279.

⁵ Cartesio, R., «Meditazioni metafisiche», in Id., *Discorso sul metodo. Meditazioni filosofiche*, tr. it. a cura di A. Tilgher, riv. da F. Adorno, «Introduzione» di E. Garin, vol. 1, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 72.

⁶ Beckett, S. «L'innominabile», in Id., *Molloy, Malone muore, L'innominabile*, Sugar, Milano 1965, p. 382. Per l'esergo e la citazione seguente cfr. *ivi*, pp. 310, 309.

⁷ Beckett, S., *Teatro completo*, tr. it. a cura di C. Fruttero, presentazione e note di P. Bertinetti, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 375.

modo molto leggero. Infatti sento le mie lacrime che mi solcano il petto...» (*L'innominabile*, pp. 323-324).

In base a questi pochi elementi già sospettiamo che, se esistono, le meditazioni cartesiane di Beckett devono essere agli antipodi del fanatismo del primo Sartre, che nel 1946, in *L'existentialisme est un humanisme*, arriva ad affermare che «fuori del 'cogito' cartesiano tutti gli oggetti sono soltanto probabili»⁸. E distanti, almeno in parte, anche dalla posizione più critica e articolata di Husserl, autore nel 1931 del saggio che si intitola appunto *Meditazioni cartesiane* – espressione che qui stiamo utilizzando come formula. Husserl critica come assurda la «filosofia delle due sostanze», schiava di un pregiudizio oggettivistico che vede il mondo diviso tra esperienza sensibile (soggettiva) ed esperienza matematica, in grado, sola, di dar luogo a una conoscenza chiara e distinta. Apprezza invece il rigore nella pratica dell'*epoché* che permette a Cartesio di configurare una dimensione della coscienza che annuncia la sfera dell'intenzionalità fenomenologica⁹.

Per Husserl «meditare cartesianamente» aveva significato, detto in forma del tutto abbreviata, liberarsi della «liberazione» conseguita dalla scienza nei confronti del «mondo della vita» e degli atti soggettivi che l'hanno fondata¹⁰.

E per Beckett?

Il dubbio metodico come imperativo performativo e geometria delle voci

Il dubbio metodico di Beckett si rivolge prima al contenuto del dire, con l'azzeramento o soppressione degli altri («Presto avrò compagnia. [...] Qualche fantoccio. In seguito li sopprimerò») e degli oggetti («cose di contorno»...), così da fare spazio a un *ego loquor* incaricato innanzitutto di dare estensione e consistenza fisica a una sostanza pensante altrimenti volatile. L'io parlo diventa così performance e imperativo performativo: un'unica sostanza-parola in grado di raccogliere in sé quanto resta del soggetto e quanto resta del mondo («sono costretto a parlare. Non tacerò mai»; *L'innominabile*, p. 310).

Il secondo movimento del dubbio metodico di Beckett si rivolge invece proprio all'io. «Ero giunto al punto», confessa la voce narrante nell'*Innominabile*, di «dubitare della mia esistenza, e anche oggi non ci credo nemmeno un secondo, di modo che, quando parlo, debbo dire Chi parla e cercare e, quando cerco, Chi cerca, e cercare e via discorrendo, e altrettanto deve dirsi per tutte le altre cose che mi capitano e alle quali bisogna trovare qualcuno, perché le cose che capitano hanno bisogno di qualcuno a cui capitino, bisogna che qualcuno le trattenga» (*L'innominabile*, pp. 416-417). Di qui il proposito di mettere a tacere, di liberarsi del dubbio.

Prendermi, senza scrupoli né preoccupazioni, per colui che esiste, in una qualsiasi maniera, non importa quale, bando alle ricercatezze, per colui del quale questa storia, per un momento, voleva essere la storia. Meglio, attribuirmi un corpo, arrogarmi una mente. Parlare d'un

⁸ Sartre, J.P., *L'esistenzialismo è un umanismo*, tr. it. Mursia, Milano 1968, p. 68.

⁹ «L'assioma dell'autocertezza assoluta dell'ego» alla quale Cartesio assegna «una funzione analoga a quella che in geometria spetta agli assiomi geometrici» resta subordinata secondo Husserl a un «pregiudizio fatale» (l'ideale scientifico della scienza matematica della natura) e tuttavia apre «la via verso l'ego trascendentale» che è alla base della fenomenologia come «risultato della messa in parentesi dell'intero mondo oggettivo e di tutte le altre oggettività (anche ideali). Mediante quest'atto io sono divenuto conscio di me come ego trascendentale, che nel suo vivere costitutivo costituisce tutto ciò che per me è oggettivo»; Husserl, E., *Meditazioni cartesiane* con l'aggiunta dei *Discorsi parigini*, tr. it. di F. Costa, «Presentazione» di R. Cristin, Bompiani, Milano 1989, pp. 43, 121.

¹⁰ Cfr. al riguardo Derrida, J. *Introduzione a L'origine della geometria di Husserl* (1962), tr. it. a cura di C. Di Martino, Jaca Book, Milano 1987, p. 77.

mondo mio, detto anche interiore, senza soffocare. Non dubitare più di niente. Non cercare più nulla. [...] Insomma, prese queste decisioni e altre ancora, continuare tranquillamente, come in passato (*L'Innominabile*, cit., p. 416).

In deroga però alla decisione, anche questa dal sentore cartesiano, Beckett continua, come in precedenza, a dubitare.

Il fatto è che le esitazioni, le amnesie, l'incertezza che caratterizzano tanti suoi personaggi (Beckett ammette: «the key word in my plays is perhaps»)¹¹ acquistano un tratto geometrico, decisivo per la costruzione delle *pièces*. Sembrano proprio rispondere alla necessità di un dubbio metodico funzionale alla continuazione dell'attività dell'*ego loquor*, suo autentico imperativo performativo, che dunque, lungi dal soffrirne, si alimenta della latitanza o dell'assenza di una qualunque finalità che orienti l'agire. In *Giorni felici* è proprio il dubbio che «tutto» svanisca (Willie, la sporta, lo spazzolino) a inquietare sistematicamente i gesti e il solitario eloquio di Winnie (cfr. *Teatro completo*, cit., p. 264). I dubbi però non minano le energie del personaggio, al contrario gli danno un'estensione e un preciso dimensionamento. In altri termini il dubbio diventa in Beckett il metodo della dinamicità di tipo inerziale delle parole. Il fallimento della parola e del gesto, conseguito grazie al venir meno di qualunque finalità di tipo comunicativo-informativo o pratico diviene, sotto il profilo tecnico, una diversione (rispetto a un compimento) che fuge da motore e matrice del parlare e del fare.

Attraverso un utilizzo metodico e geometrico del dubbio la disgregazione del linguaggio e di ogni sintassi relazionale, così come l'impossibilità del senso o il suo annientamento diventano semplici componenti della nuova costruzione. Si dispongono, attraverso un dubbio metodico capace di disegnare performativamente una geometria scenica e drammatica, a dare corpo a voci e presenze: con quell'«azione autografica» con cui Beckett struttura geometricamente e spazialmente personaggi, azioni, eventi e, seguendo l'imperativo paradossale di continuare (*il faut continuer*), dà una prova concreta di arte dopo la morte dell'arte¹².

Anima e corpo

Sta di fatto però, che sullo sfondo di cartesiane o pseudo-cartesiane decisioni, nell'opera di Beckett corpo e discorso non si corrispondono, possiedono ognuno la propria legge. È il «problema» di Winnie, stando proprio alle indicazioni di regia fornite a Schneider: il suo problema, dice, è «come farcela, ogni giorno, a organizzare l'economia di questi due ordini di risorse, il corpo e il discorso...»¹³.

In effetti, la prospettiva offerta dall'individuo-giara beckettiano, ovvero l'attacco frontale al movimento come espressione della vitalità psico-fisica umana sembra proprio mirare al recupero di una ontologia quasi cartesiana: una *res dubitans* (o *loquens*) da una parte e corpo inerte dall'altra. D'altro canto però non è certo un caso se, nelle strane coppie beckettiane che ripropongono l'interazione di servo-padrone (Pozzo e Lucky in *Aspettando Godot*, Hamm e Clov in *Finale di partita*), colui che tenta di risvegliare l'in-

¹¹ Citato in Worth, K., *Samuel Beckett's Theatre: Life Journeys*, Clarendon Press, Oxford 1999, p. 5.

¹² Su questo tema cfr. Russo, L., «Dal Bello al Sublime», in Id. (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 149-159, in part. pp. 152-154.

¹³ Cfr. Harmon, M. (a cura di), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1998, p. 95: lettera del 17/8/61 ad Alan Schneider.

teriorità del servo (Hamm suggerisce a Clov di dire qualcosa che «gli venga dal cuore») o che viene ritenuto in grado di comandare al servo di pensare (Estragone propone a Pozzo di scuotere Lucky dalla sua apatia: «digli di pensare»), il padrone, insomma, è presentato come cieco o in procinto di diventarlo.

La risposta di Kant alla meditazione cartesiana sui rapporti tra mente/anima e corpo lo aveva portato a considerare ciechi i concetti senza le sensazioni e vuote le sensazioni senza il concetto. Cartesio aveva trattato della questione delle affezioni dell'anima, e cioè dell'interazione di anima-corpo, in particolare nella sesta delle sue *Meditazioni metafisiche*, nel tentativo di collocare la questione dell'unione di anima e corpo sotto il segno dell'azione (della forza) dell'anima sul corpo.

In Beckett accade qualcosa di diverso (ma con qualche risonanza kantiana). L'anima, cartesianamente somma di percezioni dell'intelletto e inclinazioni della volontà, rifluisce nel corpo, somma di estensione, figura e movimento. Al soggetto-padrone del corpo non è dato di comprendere, ma solo di accettare ciecamente l'esperienza di un continuo travaso di pulsioni e saperi fisiologici da un organo all'altro, dalla testa alla bocca, agli occhi, ai piedi (*Non Io, Passi, Improvviso dell'Ohio*). Ciò che viene a mancare è proprio l'io dell'atto del pensare o parlare o camminare, dato che è piuttosto l'atto a rimbalzare da una voce all'altra, a ripetersi e riproporsi in infinite varianti, senza mai tuttavia autorizzare l'*ergo*, il passaggio a un soggetto come sostanza. In Beckett è chiara l'impossibilità di dedurre l'identità dell'io dal pensare-parlare. Il «dunque» chiamato per così dire a capitalizzare il guadagno metafisico dell'atto, non conduce all'essere, né alla certezza ontologica di esistere, perché l'essere si attesta nell'atto del *loqui*. Siamo su un piano non lontano dal rimprovero che Thomas Hobbes aveva mosso al *cogito* cartesiano nelle sue *terze obiezioni*: poiché Cartesio non distingue l'atto di pensare dal soggetto di tale atto, finisce per ipostatizzare in modo indebito il pensiero. Se, infatti, affermare «io sono pensante» mi porta a concludere che «io sono un pensiero», analogamente dire «io sono passeggiante» dovrà farmi concludere che «io sono una passeggiata»¹⁴. Hobbes muove queste obiezioni da una prospettiva materialistica e monistica, che considera il pensiero una semplice manifestazione di quell'organo corporeo che è il cervello – prospettiva che non pare lontana dall'universo beckettiano.

Una volta sottratta la deduzione (il «dunque», l'*ergo*) non solo al tentativo di fondazione metafisica, ma anche alla metafora esistenzialista che a lungo ha caratterizzato la lettura della sua produzione teatrale¹⁵, è possibile, credo, scorgere la «meditazione cartesiana» che in certo modo guida la scrittura drammatica e scenica ma anche letteraria e saggistica di Beckett, portandolo a definire un piano di attività-presenza percipiente, parlante e agente, che presenta non solo diversi punti di contatto, ma anche tratti ontologici analoghi alla dimensione mediale dell'io-in-rete.

Già la geometria delle «coincidenze» che mettono in contatto le varie voci che si avvicinano o coesistono sulla scena indifferenti l'una all'altra, sembra presentare una struttura reticolare. Fin dal saggio *Proust* del 1930, un eventuale incontro (comunicativo) tra due individui appare illogico: si tratterebbe infatti di pensare qualcosa come la sincronia

¹⁴ Cartesio, R., *Meditazioni metafisiche*, cit., vol. II, pp. 217 sgg.

¹⁵ Si deve soprattutto a Theodor W. Adorno la presa di distanze da una lettura in chiave esistenzialista dell'opera di Beckett. Nel lungo saggio che dedica a *Finale di Partita* Adorno, oltre a fornire acute osservazioni circa il ruolo della «ripetizione» di gesti o parole o circa la «conservazione parodistica» delle classiche unità di luogo, tempo e azione, suggerisce a mio avviso il modo corretto di affrontare il problema del nulla-di-senso in Beckett. Il lavoro di Beckett, dice in sostanza Adorno, non tratta del non-senso, ma organizza il non-senso attraverso la forma, la struttura, la configurazione (Adorno, Th.W., «Tentativo di capire», cit., pp. 288-291).

di due «dinamismi» del tutto indipendenti¹⁶. E quando più tardi Beckett avrà da organizzare la messa in scena di *Giorni felici*, scriverà in una nota all'amico regista Alan Schneider: «Il comportamento di Willie mai collegato a quello di Winnie. Lui non reagisca a quanto lei fa. Non è nemmeno certo che la ascolti. Coincidenza dunque»¹⁷. Qui Beckett non intende coincidenza nel senso di incontro casuale. Piuttosto, di coincidenza o convergenza di tipo geometrico in uno o più punti di linee che generano autonomamente piani diversi. Parole e gesti intrecciano fili molteplici intorno a sé, al personaggio e alle cose. Negata o annullata in un rapporto diretto o lineare, la comunicazione sembra affidata a una struttura reticolare. Comunicazione indiretta, mediata dal medium delle parole. Che sono però diventate un ambiente, non si risolvono in un medium solo verbale, con aspetti iconici (simbolici) e drammatici (performativi), ma anche materiale. Questa parola che è *flatus vocis*, citazione, compulsione, rumore e scoria, porta al parossismo le potenzialità di espansione contenute nel carattere di geroglifico¹⁸ della parola, che ora estendono la sua consistenza materiale. Come voce le parole diventano azione e come geroglifici parole-immagini, «impressioni sensorie» più che concetti (cfr. *Disiecta*, pp. 31, 33), ma sono trattenute in una fisiologia del respiro e della ruminazione.

Distensioni ed estensioni

In Beckett la prima persona non ha resistito né come soggetto della narrazione romanzesca né come attore del monologo teatrale ed «è esplosa nel tu e nell'egli»¹⁹.

Eppure, a ben guardare, c'è di più che non una semplice frammentazione. Innanzitutto la frammentazione, dimentica del punto di origine (l'io sostanziale) e del dubbio che l'ha alimentata, diventa diffusione e replicazione che percepisce il proprio esistere proprio come disseminazione di voci trattenute per un attimo nell'*utterance* di una voce individuata (il personaggio, nonostante tutto) e poi di nuovo lasciate andare.

La compulsione a continuare a parlare dice allora proprio questo, che le parole, nel senso appena descritto, sono un medium: «le parole sono dappertutto, in me, fuori di me». L'io scopre di *essere un mucchio di parole*: «io sono tutto parole, sono fatto di parole, le parole degli altri [...]; dovunque io vada sempre mi ritrovo, mi abbandono, vado verso di me, vengo da me, sempre me, una particella di me, ripresa, perduta, mancata, parole, io sono tutte quelle parole» (*L'innominabile*, pp. 408-412).

Fosse anche affidato al tempo, il *cogito* o rovello o sproloquio beckettiano non passerebbe mai all'essere, giacché l'unica certezza che fornisce è che la vita passa come un cumulo di istanti (senza che l'io possa ammettere di essere un semplice mucchio). L'*ergo*, il «dunque» cartesiano resta sospeso nel paradosso di Eubulide di Mileto: come può un accumulo quantitativo produrre il salto qualitativo, come può un numero imprecisato di attimi dare luogo a un'esistenza? Il paradosso e il dubbio (materialistico) finale hanno la meglio sull'ideale cartesiano di una certezza razionale sulla quale fondare la sostanza dell'io.

¹⁶ Cfr. Beckett, S., *Proust* (1931), tr. it. di C. Gallone, prefazione di O. Del Buono, Sugar, Milano 1962.

¹⁷ «Willie's behaviour never tied up with Winnie's. He is not reacting to her. It is not even certain that he hears her. Coincidence therefore» (citato in Harmon, M. [a cura di], *No author better served*, cit., p. 108).

¹⁸ Cfr. Beckett, S., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico* (1983), tr. it. a cura di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991, p. 28.

¹⁹ Simon, A., «Dal teatro della scrittura alla scrittura di scena» (1990), tr. it. di P. Gallo, in Beckett, S., *Teatro completo*, cit., pp. 744-759, p. 756.

L'immagine-parola del mucchio rappresenta uno dei «geroglifici» preferiti e più frequentati da Beckett. Si pensi a *Finale di partita*. Clov: «Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. I chicchi si aggiungono ai chicchi ad uno ad uno, e un giorno, all'improvviso, c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio»; «Un istante dopo l'altro, pluf, pluf, come i chicchi di miglio di... di quel vecchio greco, e tutta la vita uno aspetta che questo gli formi una vita. Ah, esserci, esserci!» (*Teatro completo*, p. 123). E poi ogni parola, di suo, è già un mucchio, con tutti i «residui esistenziali» che vi si addensano.

Il tempo, in Beckett, resta atomizzato e cumulativo, un tempo che «non passa, perché non vi lascia, perché viene ad ammucchiarsi intorno a voi, un istante dopo l'altro, da tutte le parti [...], viene a sotterrarvi col contagocce, né morto né vivo, senza che serbiate memoria di nulla, senza speranza di nulla, senza storia né avvenire»; «i secondi non passano, pan, paf, pan, paf» (*L'innominabile*, pp. 415, 421). Di storie, sì, se ne possono raccontare, quant'è si vuole, per «passare il tempo», o meglio per far sì che passi «di sfuggita», ma esse non costruiscono memoria né futuro (ivi, p. 415).

Privato della *distensio animi* che da Agostino in poi assicura all'io una consistenza egologico-temporale, l'io tratteggiato da Beckett vuole almeno avere un'estensione, è un io che viene piuttosto *trattenuto* come *voce* che crea, oltre a depositi materiali, una sua spaziatura secondo precise geometrie. Del tutto esplicite e rese anche graficamente nelle *Note* che tratteggiano scopo ed espedienti drammatici di *Film* (1964) o nella descrizione alfabetica, numerica e cromatica dei percorsi previsti all'interno del quadrato allestito per *Quad* (1981). Di positivo dunque c'è il fatto che il tempo è anche scansione ritmica, nell'organizzazione dei silenzi e delle pause. Ben consapevole della loro fondamentale importanza per la spaziatura che deve non solo ritmare ma conferire un'estensione a gesti e parole sulla scena, Beckett quantifica le pause con un rigore degno di una partitura: mezza pausa, un quarto di pausa²⁰.

«Io parlo, parlo, perché si deve fornire una ricaduta dotata, peraltro, anche di estensione». L'esterno del resto sembra «il male minore» (*Molloy*, p. 122). Principalmente la voce si incarica di far uscire la mente da se stessa, di darle realtà sensibile. Unica superstite dello spopolamento della lingua, la *voce* fa sentire ciò che resta dell'io. E non sorprende che anche la voce sia del tutto esposta, sempre sul punto di diventare un rumore tra gli altri, di rientrare nel mormorio confuso che costituisce «il suono della vita» (*Disiecta*, pp. 45, 27). La voce allora non solo fenomenizza il dire, lo individualizza e lo porta alla presenza, ma vocalizza il respiro, ricorda che il linguaggio è in primo luogo *utterance*, che tanto più parla (tanto meno è isolata) tanto più si indistingue tra tante altre voci e suoni e rumori.

Su questa base potremmo dire che il ruolo della voce diventa essenziale a quella sorta di *ontologia organologica* che ancora individua, in Beckett, un *quantum di soggetto*. Dando però un'estensione materiale-mediale alla *res cogitans*, quindi rovesciando in direzione materialistico-virtuale le meditazioni di Cartesio.

In *Film* tutto è, dall'inizio alla fine, occhio; occhio che chiama lo sguardo, occhio che apre e chiude «l'angolo di immunità» dell'io. In *Non io* (1975) e *Cosa dove* (1985) testa e bocca continuano a funzionare emergendo dal buio della scena. Per certi versi si tratta di «scene iconiche» che hanno il potere di suscitare una sorta di terrore primordiale, al pari dell'albero spoglio in mezzo alla scena vuota, la stanza claustrofobica con alte e remote finestre, i corpi umani imprigionati in urne o in cumuli di terra²¹. Ma per la nostra indagine sono in primo luogo esperimenti o provocazioni post-cartesiani, miranti a saggiare estensioni e limiti di quelle funzioni, che risultano infine consegnate a una dimen-

²⁰ Gussow, M., *Conversations with (and about) Beckett*, Nick Hern Books, London 1996, p. 90.

²¹ Cfr. Worth, K., *Samuel Beckett's Theatre*, cit., p. 5.

sione performativa che, variando l'angolazione o la direzione in cui si collocano gesti, voci, eventi, genera una sorta di algoritmo di luce/ombra, yin/yang, padrone/servo che, mentre estende all'infinito il medium narrativo e scenico, lo rimanda, sotto il profilo ontologico, al binomio *esse/percipi*.

Di qui è possibile individuare un secondo risultato, in aggiunta all'io-parlo come *voce estesa*, delle meditazioni cartesiane di Beckett: l'impossibilità di «riconoscere» il personaggio-attore di Beckett²² porta a una piena reversibilità di attore e spettatore, dove però la reversibilità di percipiente-percepito subisce un'implosione (*Film*) che riporta l'attenzione sulla percezione di sé come dimensione di attestazione d'essere (singolare e collettiva).

Interfaccia

Tra i vari filosofi che, oltre a Cartesio, ispirano Beckett, un posto di rilievo è riservato senz'altro a Berkeley, il cui *esse est percipi* viene chiamato a fare da esergo alle *Note* che presentano il progetto originario di *Film* (*Teatro completo*, pp. 351-406). Si tratta per Beckett di attestare «l'inevitabilità dell'auto-percezione»: una volta soppressa la percezione «esterna» (animale, umana, divina), ciò che resta è la percezione di sé. Questo residuo diventa così anche ciò che dà consistenza ontologica alla superficie del sé. Il sé è solo in quanto si sente. Il protagonista di *Film* non è assillato dal problema del conoscere, ma dell'essere. Egli tenta di sfuggire all'essere sfuggendo all'Occhio che infine inchioda il fuggiasco alla verità: non di occhio – di percezione – esterno si tratta, ma del *proprio* occhio. La scissione si ricompone. L'essere percepito è un percepire. Inseguitore e inseguito coincidono e così anche esterno e interno, percipiente e percepito. Ma come si giunge da qui all'*esse est percipi*? L'essere è in questa coincidenza, che rovescia ogni velleità cartesiana di separare la *res extensa* dalla *res cogitans*, dando al cogito un'estensione sensibile (se penso o parlo mi sento pensante e mi ascolto parlante) e materiale (nella voce), e al tempo stesso conferma il *cogito* nella sua certezza autoriflessiva – ma questa volta *estetico-mediata* e non puramente razionale.

Paradigmatico, sempre in *Film*, l'andirivieni di cane e gatto fuori e dentro la stanza in cui si è rifugiato il protagonista²³. L'andirivieni, il dentro/fuori, l'entrare/uscire non fa in realtà che preparare la «doppia percezione» che nel finale investirà il protagonista, facendo fallire il suo «tentativo di non essere» – non essere guardato da cane, gatto, pesce e pappagallo, dagli occholini intarsiati sul poggiatesta del dondolo o dai volti ritratti in fotografie diligentemente strappate ad una ad una, non basterà a preservarlo dall'auto-percezione, tanto inevitabile quanto insostenibile (*Teatro completo*, p. 351). Il che naturalmente non ha a che fare solo con l'autoriflessività, ma piuttosto con il fatto, di più ampia portata, che essere significa «prestare il proprio corpo al mondo» come suggerisce Merleau-Ponty²⁴. Il proprio corpo, la propria voce.

²² Simon, A., «Dal teatro della scrittura», cit., p. 750.

²³ E questo nonostante l'*understatement* di Beckett, che intitola «Sciocchi suggerimenti per l'allontanamento del gatto e del cane» lo schema degli spostamenti dei tre elementi in gioco, il protagonista, indicato dalla sigla Og, il cane e il gatto (cane fuori, gatto fuori, Og torna dal gatto, Og torna dal cane, Og con gatto alla porta, Og con cane alla porta ecc.). Cfr. Beckett, S., *Teatro completo*, cit., p. 404.

²⁴ Il pittore secondo Merleau-Ponty «presta» il suo corpo al mondo nel senso che, con la sua visione, coglie e dà corpo alla «fissione dell'essere». E questo, sembrerebbe, ancora una volta per discutere e smentire Cartesio: «la visione non è una certa modalità del pensiero o presenza a sé: è il mezzo che mi è dato per assistere dall'interno alla fissione dell'essere, al termine della quale soltanto mi ri-

Poco fa ho definito «estetico mediale» la consistenza infine conseguita dalla «voce» e dall'«io» sui quali Beckett medita cartesianamente. L'ho fatto sulla base di affermazioni sparse nei monologhi beckettiani, come la seguente:

forse io sono questo, la cosa che divide il mondo in due, da una parte il difuori, dall'altra il dentro, può essere sottile come una lama, io non sono né da una parte né dall'altra, sono nel mezzo, sono come un muro divisorio, ho due facce e non ho spessore, forse è questo che sento, io mi sento vibrare, io sono il timpano, da una parte c'è il cranio dall'altra c'è il mondo io non sono né dell'uno né dell'altro, non è a me che si parla... (*L'innominabile*, p. 408).

Il soggetto prospettato qui da Beckett è schermo, *interfaccia* tra esterno e interno²⁵. Nella sua consistenza puntuale e multipla, estesa e sensibile alle minime variazioni, la dimensione dell'io così come affiora in Beckett, non è fluida come avviene in Joyce, che risolve il soggetto in uno *stream of consciousness*, e possiede invece qualcosa di simile a un «corpo virtuale», con una sua solidità ontologica. Che nell'essere strutturalmente permeabile, come una membrana o un'intercapedine, somiglia – al punto da sembrarne quasi il prototipo – all'io che nella rete diventa struttura e superficie di passaggio, che trattiene (accede a) o rilascia un contenuto deposto all'interno dei vari *content provider*.

Verso l'economia selvaggia del post

Beckett puntava a un rimando all'origine «geroglifica» del linguaggio, individuata attraverso il binomio Vico-Joyce. Per lui non si trattava però di ripristinare un'origine, quanto di ereditare e di avvantaggiarsi di quella che chiamava «economia selvaggia» del geroglifico, il suo possedere la chiarezza pre- e post-rappresentativa dell'immagine e del gesto.

Nella logica di questa «economia» le parole fanno sentire la loro presenza e vitalità corporea, hanno una vitalità e una consistenza perentorie. Beckett porta l'esempio di uno dei testi più oscuri della letteratura di primo Novecento, *Finnegans Wake* dell'amico Joyce, dove le parole, in quanto dotate di chiarezza geroglifica, sono «vive», «si fanno strada a gomitate sulla pagina, ardon e divampano e sbiadiscono e spariscono» (*Disiecta*, p. 34). Entrano in scena ed escono di scena. Di questa logica e di questa economia fanno parte le citazioni. Nel caso di Beckett si tratta, per lo più, di stralci da Yeats o Shakespeare, di altisonanti riferimenti biblici o miltoniani, comiche frasi dickensoniane: scenari presi a prestito e posti nel bel mezzo del paesaggio mentale che Beckett «srotola per noi»²⁶. Messe in rete, le citazioni, come tutti i contenuti che selvaggiamente prendiamo in prestito o gettiamo nel traffico di internet, sembrano inesauribili nel loro potenziale di *presenza* nel medium. E inesauribile la nostra stessa presenza sul web, ga-

chiudo su di me» (Merleau-Ponty, M., *L'occhio e lo spirito* [1964], tr. it. se, Milano 1989, p. 81). Sulla messa in parallelo di *Film* di Beckett e il tema dell'autoriflessività dell'immagine come statuto proprio del visibile secondo Merleau-Ponty, cfr. Montani, P., *L'immaginazione narrativa*, Guerini e Associati, Milano 1999, pp. 65-69.

²⁵ Theodor W. Adorno, che pure descrive con grande acutezza la sparizione, in Beckett, del «nucleo idealistico» dell'esistenzialismo con «la dissociazione dell'unità della coscienza in elementi disparati», e dell'unità dell'opera nel carattere seriale-musicale della costruzione, non coglie questo aspetto «mediale» dell'io-parlo e io-sento di Beckett. Si limita a constatare il carattere residuale del soggetto, una volta che l'interiorità semplicemente «non esiste più» (cfr. Adorno, Th.W., «Tentativo di capire», cit., pp. 278, 280).

²⁶ Worth, K., *Samuel Beckett's Theatre*, cit., p. 4.

rantita, sembrerebbe, oltre che da un «corpo virtuale»²⁷, da un imperativo di prosecuzione e ripetizione del click (*il faut continuer*) con cui ciascuno di noi cerca di attestarsi ontologicamente nella rete.

In Beckett è però esplicito che è *la voce* a calamitare su di sé, in virtù dell'*utterance* in cui si fenomenizza, lo statuto ontologico-fenomenologico dell'io e del linguaggio. In questo affiorare di voci (più efficaci se dotate di energia «geroglica») l'io – attore, personaggio, narratore – può prendere su di sé o farsi investire da una voce, farsene carico e trattenerla per un certo tempo così da permetterle di individuarsi e così, propriamente, di accadere come evento, sulla scena o tra le pagine di un racconto. Questa vocazione a farsi-voce amplificata dal sistema ipertestuale, aperto e modulare messo a disposizione da internet rappresenta forse la dimensione ontologicamente più rilevante di quanto avviene nel medium digitale dei network: ogni utente della rete ha modo di essere-digitale nella misura in cui si fa portatore di un post, un tag, o magari di un avatar – un portatore-di-voce e di azione.

L'essere-digitale, non troppo diversamente dalla geometria scenica e narrativa reticolare di Beckett, sempre di nuovo costruita e ricostruita intorno alla presenza di una voce che in quanto tale si fa sentire e dunque è, si comunica innanzitutto come presenza, come io-in-rete. L'essere-connesso è un essere di immersione come l'essere-parlante del personaggio beckettiano è un essere di *utterance* – in entrambi gli scenari non si vedono i bordi della scena²⁸.

In *Bodies INCorporated*, introdotto nel web a partire dal 1996, l'artista Victoria Vesna prevedeva all'interno della sua fabbrica dei corpi, delle «dead» or «alive» chat sessions, pensate per fare il verso alle *live chat*, in un contesto creativo ludico e macabro insieme, dove, in particolare nelle «dead chat», si mescolavano chiacchiere comuni e citazioni di maestri della filosofia che all'improvviso le interrompevano, e viceversa. Perry Hoberman ha invece proposto con *Catartic User Interface* la cura cartesiana del dubbio (dubitare di tutto per non avere più dubbi) a chi si sentisse colpito da *techno-addiction* o comunque fosse in rapporti conflittuali con la tecnologia. Un progetto creato come una forma di terapia del dubbio ma anche di attacco liberatorio alle frustrazioni da click, come documenta un video che ritrae utenti in atto di prendere a pallate un grande schermo che risponde cambiando immagine ed emettendo suoni da flipper – garantita, sembra, la catarsi digitale²⁹.

L'importante, evidentemente, è continuare.

²⁷ Sull'impossibile distinzione di interno-esterno per il corpo virtuale digitale cfr. Caronia, A., *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Franco Muzzio, Padova 1996, in part. p. 187, e Diodato, R., *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005, in part. pp. 22-23 e 30-40, il quale si interroga innanzitutto sulla struttura ontologica propria del virtuale.

²⁸ Tom Hayward definisce «regola di Howlett» (l'inventore, a fine anni Settanta, di una macchina fotografica speciale che dava effetti di profondità tridimensionale, con effetto ottico immersivo) l'ideale seguito nella progettazione degli schermi («avvolgenti») per produrre un effetto di immersione: occorre fare in modo che non si vedano i «bordi» della scena (cfr. Hayward, T., *Avventure nella realtà virtuale* [1993], tr. it. Jackson Libri, Milano 1994, p. 101).

²⁹ Cfr. al riguardo Romano, G., *Artscape. Panorama in Rete*, Costa & Nolan, Genova 2000, p. 35. Per il progetto di Hoberman vedi all'indirizzo: hito.eccosys.co.jp/~portola/PEOPLE/PERRY/index.html.

UNA STORIA PER LA *NEOESTETICA*
 (BREVE ELOGIO DELLA CURIOSITÀ TEORETICA DI UN MAESTRO
 DELLA METODOLOGIA STORIOGRAFICA)

Salvatore Tedesco

Quando comincia il presente? Quando è lecito, cioè, segmentare la vaga nozione di «contemporaneo» e declinarla al passato, e dare autonomia alla congerie che ci appartiene, in modo da essere in grado di nominarla diversamente come ulteriore e originale stagione della conoscenza?

LUIGI RUSSO

Il paradigma della *neoestetica*, elaborato da Luigi Russo in questi anni recenti¹, si propone come uno dei più significativi tentativi di circoscrivere e articolare in sede disciplinare il variegato, e altrimenti persino disperante, ambito delle proposte e delle prospettive che hanno guardato a una riformulazione dell'estetica al di fuori del territorio dei suoi confini tradizionali e del dominio delle metodologie che la grande tradizione dell'estetica filosofica moderna ci ha consegnato. Se per un verso evidentemente si tratta, a giudizio di Luigi Russo, di registrare la fuoriuscita dal recinto disciplinare della modernità e dalle coordinate epistemiche fondamentali di cui quel recinto era stato la rappresentazione, per l'altro però tale fuoriuscita non si risolve meramente in una condizione di *estetività diffusa* né nella perlustrazione a-metodica di nuovi territori e nuove pratiche, ma piuttosto nell'articolazione *disciplinare* di quelle che, in occasione del convegno europeo d'estetica di Madrid del 2010, Russo ha definito «strategie della crisi».

Per provare a dirla con le parole di un autore che, per la verità, non è fra i più vicini all'orizzonte teorico di Russo, ma che su questo punto sembra raggiungere interessanti prossimità, si tratterà di iniziare a delineare una nuova *partizione del sensibile*, una nuova «configurazione di uno spazio specifico, [...] ripartizione di una sfera particolare d'esperienza, di oggetti posti come comuni e dipendenti da una decisione comune, di soggetti riconosciuti capaci di designare tali oggetti e di farne gli oggetti di un discorso»². Rispetto a esigenze descrittive di questo tipo, Russo fa valere anzitutto la duplicità delle formule con cui è possibile designare il riferimento alla *crisi*:

La prima formula – «crisi dell'Estetica» – coglie il fatto che il sapere estetico è un sapere critico nel senso che, come attesta tutta la sua storia, è stato sempre «in crisi», ossia che il suo status epistemico è stato in continua fase di assestamento e riformulazione, e dunque la tipologia della crisi, in quanto indice di mutazione, è un tratto genetico che si è manifestato nell'Estetica con costante periodicità. La seconda formula – «Estetica della crisi» – coglie invece il fatto che il sapere estetico, dall'antichità classica fino ai nostri giorni, si è sempre fatto carico d'im-

¹ Mi riferisco in particolare a tre lavori: Russo, L., «Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica», in Giordanetti, G., Gori, G., Mazzocut-Mis, M. (a cura di), *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-278; Id., «Neoestética: estrategias de la crisis», edizione trilingue (spagnolo, inglese, italiano) in *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Congreso europeo de estética*, Ministerio de Cultura, Madrid 2010, pp. 14-37; Id., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», *Rivista di estetica*, n.s., 47, 2, 2011, pp. 197-209.

² Rancière, J., *Il disagio dell'estetica*, ed. it. ETS, Pisa 2009, p. 37; cfr. anche Id., *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

portare cognitivamente la crisi della società e disciplinarla, ossia ha individuato i processi di trasformazione e li ha incorporati, dando loro rappresentazione: da un lato ne è stato specchio fedele e dall'altro efficace modello di scioglimento dei conflitti e della loro sublimazione³.

La conseguenza che si ricava da questo duplice sguardo alla natura critica dell'estetica è la pertinenza – e la potenza teorica – di una ricaduta in senso disciplinare della storia dei concetti⁴.

«Non siamo», avverte Russo, «in presenza di meri fatti, episodi storicamente significativi ma sigillati entro la loro congerie culturale. Invece, siamo in presenza di vettori strutturali epistemologicamente cogenti, che concorrono a costituire le condizioni formali che hanno reso possibile qualificare la modernità come sapere estetico.»⁵

Mi piacerebbe, in questa considerazione critica del portato storico delle configurazioni teoriche, avvertire più che una semplice consonanza con il progetto metodologico di Viktor von Weizsäcker, uno dei primi e più lucidi teorici della fine della *Weltanschauung* del moderno, che dipingeva la propria prospettiva metodologica come profonda interconnessione di legalità formale e sviluppo temporale, indeterminatezza del divenire come condizione della effettiva determinazione del processo⁶. Del processo storico, e di quello del sapere.

La contingenza storica insomma diventa condizione della costruibilità stessa della struttura epistemica: una vera e propria *condizione estetica* della teoria che trova la sua migliore illustrazione nello straordinario interesse di Russo per il Settecento in quanto stagione fondativa della disciplina estetica.

Russo propone, e da ultimo ironicamente giustappone, due modelli interpretativi; il primo si potrebbe designare con Ernst Haeckel come *eterocronia*: ritrovate le condizioni di leggibilità di quel dato fenomeno storico, farlo agire sul nostro presente per il tramite di un provocatorio *déplacement* storico. Il sublime di Burke *dopo* Kant, il genio, il gusto e lo spettatore di Dubos «dopo Hegel e l'estetica moderna»⁷.

Il secondo modello, facendo direttamente riferimento a quelle condizioni di leggibilità, propone la neoestetica come orizzonte disciplinare del presente, una nuova estetica in buona parte inedita

che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinverdendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive. E mentre non manca di riconoscere all'Estetica moderna il grandissimo merito storico di avere efficacemente riorganizzato la tradizione antica nelle forme della Modernità, parimenti non viene meno al proprio dovere disciplinare di contribuire all'interpretazione della congerie odierna⁸.

Più che una coincidenza, alla luce di quanto andiamo dicendo, risulta il fatto che, nelle principali occasioni programmatiche in cui Russo ha sviluppato la sua proposta, il modello teorico della *neoestetica*, cioè il modello destinato a rendere disciplinarmente organizzabile il nostro presente, sia stato in effetti saggiato in riferimento al Settecento

³ Russo, L., «Neoestética: estrategias de la crisis», cit., pp. 30-31.

⁴ Per un più ampio inquadramento della questione rinvio qui soprattutto a Id., «Tatarkiewicz e la storia dell'estetica», in Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, ed. it. Aesthetica, Palermo 1997², pp. 407-421.

⁵ Russo, L., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», cit., p. 198.

⁶ von Weizsäcker, V., «Forma e tempo», in Id., *Forma e percezione*, ed. it. Mimesis, Milano 2011, pp. 25-72.

⁷ Russo, L., «Neoestetica: un archetipo disciplinare», cit., p. 207.

⁸ Ivi, p. 208.

e alle configurazioni fondanti dell'estetica moderna: secondo due modalità, peraltro, profondamente differenti e quasi contrapposte. Nel saggio «Notte di luce», infatti, la struttura disciplinare dell'estetica filosofica si costruisce per così dire sul rovescio dell'asse portante del percorso «dall'oscurità alla luce» rappresentativo del progetto filosofico moderno, col fine non solo di far emergere le funzioni costruttive dell'oscuro per quel medesimo progetto filosofico illuministico e per l'estetica come suo cuore pulsante, ma di far entrare in cortocircuito la stessa polarità luce/oscurità con la figura abbagliante della «postmoderna» notte di luce di Philip J. Farmer⁹.

Realizzato tale cortocircuito teorico, diviene possibile passare a contropelo quella stessa storia, considerarla dopo aver messo in questione la cornice sistematico-disciplinare che è stata la modernità estetica e dopo che sia stata sospesa la validità di quei nessi sistemici, per lasciarne emergere le configurazioni teoriche rimaste invisibili agli altri modelli storiografici. È quanto avviene, esemplarmente, rintracciando in autori quali Jean-Baptiste Du Bos o Archibald Alison (o già, quasi trent'anni prima, in Edmund Burke)¹⁰ i semi delle condizioni del presente e i motori di una ridefinizione della condizione epistemica della disciplina estetica.

La questione, come lasciano ben vedere queste riflessioni di Russo, è coestensiva con la possibilità disciplinare dell'estetica, e non sorprende ritrovarla nel suo stesso momento fondativo, in Baumgarten, come nesso fra scienza e storia dell'estetica. I dati di fondo della questione sono piuttosto noti: se Christian Wolff aveva delineato le conseguenze disciplinari del processo di *rischiaramento* della conoscenza individuando nella transizione dalla conoscenza storico-empirica, a quella filosofica, a quella matematica il necessario itinerario giustificativo della costruzione del sapere¹¹, Baumgarten fonderà la possibilità di una scienza della conoscenza sensibile sull'esistenza di un *sapere storico* della sensibilità. Se in questo modo la tematizzazione filosofica dell'oscuro e del chiaro e confuso – sistematicamente esclusa da Wolff – avviene paradossalmente con strumenti wolffiani e se pure, indiscutibilmente, si trovano giusto qui le fondamenta di un assoggettamento del discorso storiografico alla prospettiva teorica (atteggiamento che Russo ha contribuito come pochi a evidenziare e criticare dalle fondamenta)¹², per altro verso però avvengono in Baumgarten almeno due altri procedimenti degni di nota ai nostri fini, su cui converrà dunque brevemente ritornare.

Il primo punto riguarda appunto il gradiente storia/teoria: insistendo illuministicamente sul fatto che la possibilità di ravvisare una sufficiente organizzazione del materiale storico/empirico vale come premessa necessaria del discorso filosofico, Baumgarten dimostra cioè che lungi dal proporsi semplicemente come la forma che determinati problemi assumono in una determinata epoca (il che, per esempio, porterebbe a considerare l'estetica come la forma filosofica moderna delle poetiche e delle retoriche), lungi cioè dall'incontrare la storia come una *determinazione esterna* della propria forma disciplinare, l'estetica è invece *intrinsecamente* riflessione sulla storia di determinati nessi teorici.

Ma è soprattutto l'ampiezza e persino l'apparente eterogeneità dei materiali storici convocati da Baumgarten a richiamare qui la nostra attenzione: lo spirito profondamente sistematico di Baumgarten organizza infatti attorno allo snodo concettuale della co-

⁹ Farmer, Ph.J., *Notte di luce*, ed. it. Editrice Nord, Milano 1976; cit. in Russo, L., «Notte di luce», cit., p. 263.

¹⁰ Vedi ad esempio Russo, L. (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987.

¹¹ Wolff, Chr., «Discursus praeliminaris de philosophia in genere», in Id., *Philosophia rationalis sive Logica* (1728), Frankfurt-Leipzig 1740³, ristampa anastatica Hildesheim 1983, vol. 1.

¹² Russo, L., *Una Storia per l'Estetica*, Aesthetica Preprint, 19, Palermo 1988; Id., «Tatarkiewicz e la storia dell'estetica», cit.

noscenza sensibile il sistema delle relazioni fra le forme del sapere e il criterio di progressivo accrescimento argomentativo della potenza conoscitiva della sensibilità, e mediante tale criterio sistemico organizza un sapere storico-empirico della sensibilità in cui s'incrociano le pratiche delle arti, i saperi filologico-ermeneutici, le modalità di costruzione delle dottrine dei filosofi, tutti in ultima analisi riportati al comun denominatore del primato storico di una *estetica pratica*¹³. Si tratta, come si vede, di un criterio indubbiamente fruttuoso, e probabilmente anche oggi tutt'altro che esaurito, ma straordinariamente lontano da quanto, nella storia dell'estetica moderna, si è di fatto designato come «sistema dell'estetica».

Il modello baumgarteniano, fondato sul primato storico della pratica e su un'attenta valutazione dell'*efficacia pragmatica* della conoscenza sensibile, ritorna in un raro scritto caro a Luigi Russo, ma ancora oggi sostanzialmente assente dalla storiografia estetica: mi riferisco allo storiografo Georg Andreas Will, allievo in gioventù di Baumgarten ad Halle, e alla sua solenne orazione inaugurale *De Aesthetica Veterum*¹⁴. Il meccanismo teorico presente nel ragionamento di Will, per quanto giocato, in puro stile baumgarteniano, in brevissimi asciutti passaggi, risulta di grande interesse, ed è il riferimento alla *aisthètikè dunamis* di Galeno a giocarvi un ruolo chiave. Rettamente intesa, infatti, argomenta Will, tale *dunamis* è facoltà estetica di far uso in modo corretto delle rappresentazioni sensibili. Dunque una capacità eminentemente semiotico-conoscitiva, del tutto identificabile con l'accezione «meliorativa» della *aisthètikè epistème* baumgarteniana. L'organizzazione disciplinare della scienza, ribadisce Will, va qui intesa quantomeno anche soggettivamente come disposizione al perfezionamento della conoscenza, e dunque ha come suo necessario correlato un *anthropos aisthètikòs*, quello che i francesi definiscono un *bel esprit*.

Giocata dunque contro una considerazione meramente classificatoria della distinzione propria del sapere scientifico, la ripresa da parte di Will del lessema galenico apre a una considerazione antropologica dell'estetico, guardando indietro sino alla medicina naturalistica rinascimentale, per rilanciarsi – per il tramite della lezione del maggiore allievo di Baumgarten, Georg Friedrich Meier – sino alle tipiche tematiche settecentesche del gusto e del sentimento¹⁵.

Ebbene, quanto esemplificato dal lavoro di Baumgarten e della sua scuola può in qualche senso propiziare una pratica storiografica alla luce della neoestetica, o forse meglio ancora, può contribuire a *guidare la curiosità teoretica*, indicare territori percorribili per la neoestetica?

Ci muoviamo qui, gioverà forse ripeterlo, su un discrimine piuttosto sottile, dal momento che non si tratterà evidentemente né di costruire una storiografia puramente funzionale alla declinazione della (neo)estetica che si intende promuovere (dunque ancora una storiografia «teoreticista»), né però di immaginare una «curiosità a-metodi-

¹³ Baumgarten, A.G., *Lezioni di Estetica*, ed. it. Aesthetica, Palermo 1998, p. 26.

¹⁴ Will, G.A., *Oratio sollemnis de Aesthetica Veterum*, Altorphii 1756 (Ms.); Will tenne l'orazione latina una prima volta nel 1755, in occasione della nomina a professore ordinario ad Altdorf, poi nuovamente l'anno dopo (a quel rimaneggiamento corrisponde il manoscritto citato). La segnalazione dell'opera, rinvenuta da Benedetto Croce in un testo italiano di un erudito coevo, è stata valorizzata adeguatamente solo da Russo, L., *Una Storia per l'Estetica*, cit., p. 120. Mi permetto una notazione personale, aggiungendo che Luigi Russo mi segnalò direttamente quel riferimento nel corso dei miei anni di dottorato, e devo poi al personale della biblioteca di Wolfenbüttel il reperimento del manoscritto nella copia del 1756, oggi conservata a Norimberga.

¹⁵ Cfr. Tedesco, S., «Il gusto nella Germania del Settecento», in Russo, L. (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000, p. 142; cfr. Piro, F., «È sufficiente un solo senso interno? La psicologia dell'immaginazione nella prima età moderna e le sue difficoltà», *Lo Sguardo*, 10, 3, 2012, pp. 183-197.

ca» che sarebbe, peraltro, persino difficilmente formulabile e non potrebbe in alcun modo condurre a coerenti criteri di pertinenza.

Mi limiterò qui a fornire un modello possibile e a trarre alcune conseguenze operative di un simile uso metodologicamente avvertito di una pratica storiografica che, a partire dall'esaurimento del piano sistematico dell'estetica moderna, riarticola piani di leggibilità dei fenomeni altrimenti destinati all'opacità e così facendo, al tempo stesso, promuove nuove possibili imprese teoriche e nuove organizzazioni disciplinari del sapere estetico.

Un brillante esempio di quanto si dice è offerto dal grande studio genealogico dedicato da Luigi Russo, già all'inizio degli anni Ottanta, alla nascita dell'estetica di Freud¹⁶. Siamo in certo modo all'estremo cronologico opposto rispetto all'esito oggi rappresentato dalla proposta di una *neoestetica*, e persino buona parte del lavoro del Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo a quell'altezza cronologica è ancora di là da venire: per fare qualche esempio, al momento della pubblicazione della monografia freudiana di Russo sono ancora in preparazione le grandi edizioni dei *Beaux-arts* di Batteux e delle *Meditationes* di Baumgarten, destinate a divenire i due capisaldi della ricostruzione del principale asse disciplinare dell'estetica moderna, e iniziano soltanto a profilarsi all'orizzonte tanto la grande riattualizzazione del sublime (Longino, Burke) quanto quei primi modelli di articolazione del contromovimento interno al sistema dell'estetica che verranno forniti dalla pubblicazione di Rosenkranz e dalla rilettura «postmoderna» di Gracián, per non parlare di quei piccoli camei di metodologia che a partire da quegli anni verranno offerti, per fare solo un esempio fra i tanti, con operazioni come la decostruzione della «logica del precursore» (i lavori attorno a Francis Hutcheson).

Non intendo certo ripercorrere in questa sede nella sua complessità il senso dello scavo nelle fondamenta del progetto freudiano operato da Russo, né riproporre in qualche modo l'insieme di relazioni che conducono in quella lettura alla cristallizzazione del pensiero estetico. Mi accontento di un solo frammento di quell'analisi, a mio avviso però estremamente indicativo del procedimento metodico che viene qui plasmato.

Mi riferisco alle belle pagine¹⁷ che Russo dedica al fenomeno del mesmerismo, il modello di cura fondato sulla scoperta del *magnetismo animale*, fenomeno che attraverso e scuote l'Europa degli ultimi decenni del Settecento prima della rivoluzione francese, lasciando tracce significative di sé e assurgendo ai maggiori successi nelle corti, e persino alla gloria del capolavoro comico di Mozart, *Così fan tutte* (1790), in cui la furba cameriera Despina, travestita da medico esperto in latinorum, millanta di salvare da morte sicura i due spasimanti che hanno finto il suicidio, esibendo appunto le virtù curative di un pezzo di calamita, «pietra mesmerica / ch'ebbe l'origine / nell'Alemagna / che poi si celebre / là in Francia fu»¹⁸.

Russo mostra come il grande successo della dottrina e della terapia di Mesmer passi attraverso tutte le peculiarità che ne caratterizzano la vicenda già a partire dagli aspetti più usualmente prossimi alle tradizioni del vitalismo che continuano a trovarvi posto, come nel caso dell'idea della presenza di un fluido che attraversa il corpo umano e la cui ineguale distribuzione sarebbe la causa delle malattie, passando per le conseguenze operative decisamente inedite che Mesmer ne trae con la messa a punto di tecniche capaci di ristabilire l'equilibrio provocando ad arte *crisi salutari*, senza dimenticare gli aspetti più rilevanti per quella che si potrebbe definire una antropologia dell'immaginario, come è appunto il caso delle calamite di cui dicono Mozart e Da Ponte, che Mesmer effettivamente fece costruire con l'intento di adattare alle diverse parti del corpo umano.

Ma sono poi i rivolgimenti interni all'assetto – nella ricostruzione di Russo – a risul-

¹⁶ Russo, L., *La nascita dell'estetica di Freud*, Il Mulino, Bologna 1983.

¹⁷ Nel seguito faccio specialmente riferimento a ivi, pp. 64-71.

¹⁸ L'episodio è ricordato anche da Luigi Russo, ivi, p. 78.

tare di particolare interesse, dal rapido oblio del nome stesso del fondatore della terapia presso gran parte dei seguaci del magnetismo, alla svolta decisiva costituita dalle scoperte del barone di Puysegur, che trasforma una fase meramente transitoria del processo della crisi mesmerica, e cioè quella del cosiddetto sonno magnetico, nel momento saliente della cura. Se infatti nella procedura di Mesmer lo scatenamento della crisi e l'attivazione dei suoi effetti salutari erano collegati al prodursi di una «esplosione scoordinata di movimenti»¹⁹, simile a quella descritta con esiti esilaranti da Mozart nella stessa scena pocanzi ricordata, la «crisi perfetta» verrà adesso caratterizzata come uno stato simile al sonno, in cui tuttavia si raggiungerà «una lucidità di gran lunga superiore a quella posseduta nello stato di veglia [...], una relazione preferenziale fra magnetizzatore e magnetizzato», nonché infine «la capacità di diagnosticare la propria malattia, prevederne il decorso e prescriberne il trattamento»²⁰: ecco insomma delinearsi quella condizione di *sonnambulismo artificiale* che alcuni decenni dopo prenderà il nome di *ipnosi*.

Non è ovviamente possibile addentrarsi ulteriormente nell'analisi del mesmerismo, se non per tracciare in tutta brevità alcune delle conseguenze metodologiche che Russo ne trae per il suo progetto storiografico. E innanzitutto: pur in assenza di *quel tipo di programma sistematico* e di *quel paradigma* che saranno propri della successiva psicologia dinamica, e anche evidentemente di figure teoriche paragonabili a quelle che si affermeranno un secolo dopo, «l'esperienza collettiva di numerose generazioni di magnetizzatori [...] portò progressivamente a sviluppare un sistema psichiatrico coerente»²¹, che fungerà per quasi un secolo da «catalizzatore d'eccezionale fertilità nella cultura europea»²².

La vicenda di Franz-Anton Mesmer, insomma, e la serie di «cristallizzazioni» ulteriori cui il «nucleo tematico» del mesmerismo va incontro, diviene esemplare del processo di disseminazione e di progressiva metamorfosi delle idee che di volta in volta informa la sistematica disciplinare.

In altre parole, nella ricostruzione e «rifunzionalizzazione disciplinare» offerta da Russo il mesmerismo dispiega una rete di relazioni che non sono né analoghe né tantomeno equivalenti a quelle che di lì a un secolo saranno proprie della psicologia dinamica, ma che non di meno danno luogo a una struttura sistemica a proposito della quale converrà osservare non solo e non tanto che essa occupa «lo stesso» luogo teorico che successivamente designerà la psicologia dinamica, ma piuttosto, e soprattutto, la capacità di mettere in moto un insieme funzionale di vettori di sviluppo che permettono una comprensione dinamica del percorso del sapere disciplinare: precisamente questo tipo di approccio metodologico, riteniamo, è in grado di nutrire la curiosità teoretica della neoestetica, di guidarla verso esiti ampiamente imprevisi e inediti, eppure «regolati».

È forse anche per quest'ordine di ragioni che ancora oggi, e in modo tanto più convinto alla luce della proposta della *neoestetica*, ci si può trovare a condividere con il dedicatario di questo volume

la constatazione che l'Estetica, disciplina che nella sua fase moderna annovera più di un quarto di millennio, per quanto da sempre – già dai tempi del padre eponimo Baumgarten – messa in discussione, dimostri un invidiabile e invidiato stato di salute, anzi una presenza pervasiva e vitale. Verosimilmente ciò va riferito alla singolare capacità mostrata dall'Estetica, e ricorrente lungo l'arco della sua storia, di metabolizzarsi continuamente, di rinnovare i suoi strumenti conoscitivi e i referenti delle sue analisi, di essere insomma sempre «nuova», in linea, quando non in anticipo, con le domande del proprio tempo²³.

¹⁹ Ivi, p. 69.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 71.

²² Ivi, p. 164.

²³ Russo, L., «La nuova estetica italiana», in Id. (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Aesthetica Preprint, Supplementa, n. 9, Palermo 2001, p. 7.

HUME E I PUZZLE DEL «VERO GIUDICE DELLE ARTI PIÙ BELLE»

Gabriele Tomasi

Una delle caratteristiche che, secondo *La regola del gusto* (1757), definiscono il vero giudice delle arti è la capacità di tenere la mente libera «da ogni pregiudizio» e di non consentire che «nella sua considerazione» entri qualcos'altro «all'infuori dell'oggetto stesso che è sottoposto al suo esame» (OST, 276/250)¹. Quando introduce questa condizione, Hume pensa in particolare alla necessità, per il critico, di mettersi «nel punto di vista che l'opera (*performance*) suppone»:

Osserviamo che ogni opera d'arte, per produrre sullo spirito (*mind*) il dovuto effetto, deve essere esaminata da un certo punto di vista e non può essere completamente gustata (*relished*) da persone la cui situazione, reale o immaginaria, non sia conforme (*conformable*) a quella che è richiesta dall'opera stessa (OST, 276/250-251).

Hume sembra assumere che le opere in qualche modo prescrivano una reazione al pubblico²; perché questa si produca e l'opera sia «completamente gustata», essa deve, però, essere fruita nelle condizioni da essa richieste. Perciò occorre che il critico, nel valutare il merito estetico di un'opera, sia capace di mettere fra parentesi i modi di pensare e di agire, le credenze che definiscono la sua posizione naturale, cioè, in un senso non necessariamente negativo in questo contesto, i propri pregiudizi per adottare le credenze e i modi di pensare presupposti dall'opera o propri del pubblico cui essa era idealmente diretta. Ciò è necessario in particolare quando si tratta di opere provenienti da epoche o paesi e dunque da culture diverse. Se un critico non riesce a liberarsi dai propri pregiudizi, quelle opere non possono fare su di lui lo stesso effetto che farebbero, se egli «per un momento avesse dimenticato se stesso» ovvero «il proprio essere particolare e le proprie circostanze peculiari», e il suo gusto si allontanerà «dalla vera regola», perdendo «ogni credito e ogni autorità».

Questo ragionevole invito a giudicare le opere, facendo una qualche concessione ai «particolari punti di vista» e ai «pregiudizi» del pubblico cui erano (o sono) rivolte (OST, 276-277/251-252), ossia a valutarle prestando attenzione al loro contesto storico-cultura-

¹ Nel testo e nelle note le opere di Hume sono citate con le seguenti sigle: EPM = *Enquiry Concerning the Principles of Morals*; OST = *Of the Standard of Taste*; THN = *Treatise of Human Nature*. Nel caso THN la sigla è seguita dall'indicazione della sezione; negli altri casi dal numero di pagina di D. Hume, *The Philosophical Works*, ed. by T.H. Green and T.H. Grose, Scientia Verlag, Aalen 1964 (vol. 3 per OST e vol. 4 per EPM) e da quello della traduzione italiana in D. Hume, *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1993 (vol. 2 per EPM e vol. 3 per OST). Per THN la traduzione seguita è quella del vol. 1 di quest'edizione.

² «Ogni opera d'arte ha un certo fine o scopo per il quale è stata progettata, e viene stimata più o meno perfetta a secondo che è più o meno adeguata a raggiungere questo scopo. L'oggetto [...] della poesia è di piacere per mezzo delle passioni e dell'immaginazione. Per esaminare qualsiasi opera dobbiamo tenere costantemente presenti questi scopi e dobbiamo saper giudicare fino a che punto i mezzi usati siano adatti ai loro rispettivi fini» (OST, 277/252).

le e ai loro destinatari ideali, sembra però revocato nelle pagine conclusive del saggio. O meglio, Hume registra la difficoltà di applicare il criterio della libertà dai pregiudizi, quando in questione sono le convinzioni morali. La difficoltà individuata da Hume riguarda in ultima analisi l'immaginazione: è il problema di una resistenza che in certe condizioni si produce a immaginare ciò che l'autore di una storia ci invita a immaginare.

In questo saggio cercherò di chiarire perché, secondo Hume, sorga questa resistenza e come egli giustifichi la revoca che ne consegue del requisito critico della libertà dai pregiudizi. Procederò come segue: comincerò con una descrizione della situazione teorica che fa da sfondo alla difficoltà evidenziata da Hume; poi descriverò la difficoltà in questione e l'intreccio di fattori da cui deriva. Come vedremo, fra questi ci sono in primo luogo il sentimentalismo morale di Hume e l'idea che l'apprezzamento estetico comporti un coinvolgimento nei sentimenti attribuibili ai personaggi o evocati dai fatti narrati (Hume fa principalmente riferimento alla letteratura); un qualche rilievo hanno inoltre gli assunti sulla dipendenza delle qualità morali dalle caratteristiche delle persone o dei fatti cui sono attribuite. Nella parte conclusiva del saggio sosterrò che il modo in cui Hume tratta il problema della resistenza a immaginare ha conseguenze rilevanti per la valutazione dell'arte perché lo vincola alla tesi moralista che un'opera d'arte che presenta una prospettiva moralmente riprovevole è in qualche misura anche esteticamente difettosa.

1. *Disaccordi estetici e pregiudizi*

Nella *Regola del gusto* Hume è impegnato a mostrare che la soggettività del gusto, derivante dalla dipendenza delle sue valutazioni dal sentimento, non preclude la possibilità di un criterio mediante il quale possano «venire accordati i vari sentimenti degli uomini, o almeno una decisione che, quando venga espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro» (OST, 268/241) e sostiene che tale criterio può essere trovato nella «sentenza concorde» dei critici. I critici in questione sono quelli qualificati dal possesso di cinque caratteristiche e cioè «un forte buon senso, unito ad un sentimento squisito accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi». La «sentenza concorde» di questi critici è «la vera regola del gusto e della bellezza» (OST, 278-279/253).

Disegnando la figura del buon critico, Hume fornisce la cornice entro la quale l'aspetto soggettivo del gusto, il suo legame al piacere, può comporsi con la tendenza delle valutazioni estetiche all'oggettività. Naturalmente per Hume non ha senso dire che un sentimento è sbagliato. Un sentimento semplicemente è e non può essere giusto o sbagliato; nello stesso tempo egli difende però l'idea che, dato un sentimento, esso può essere dichiarato sbagliato. La distinzione, osserva Dabney Townsend, «è sottile ma importante». Infatti, dichiarando un sentimento «sbagliato» si squalifica il soggetto che lo prova come partecipante al modello che produce lo standard³. L'esistenza o la possibilità di uno standard non significa, comunque, la fine dei disaccordi; non è infatti detto che si arrivi a uno standard, a una «sentenza concorde» dei critici. In certi casi una diversità nei giudizi è inevitabile.

Hume riconosce due «fonti di discordanza [*variation*]». La prima è costituita dall'indole e dalle disposizioni di chi giudica, dalla sua sensibilità a certi aspetti delle opere piuttosto che ad altri. Per quanto «squisito» possa essere il suo sentimento, il gusto di un

³ Townsend, D., *Hume's Aesthetics Theory. Taste and Sentiment*, Routledge, London-New York 2001, pp. 212-213.

giudice è pur sempre il *suo* gusto e le sue preferenze possono essere diverse da quelle di un altro: se preferisce il sublime e il tragico, può darsi che la sua valutazione di una commedia sia diversa da quella di chi preferisce il genere comico. Hume considera piuttosto innocui questo tipo di disaccordi perché le preferenze legate all'indole producono semplicemente «una differenza di grado nella nostra approvazione o nel biasimo» (OST, 280/255). Farne «l'oggetto di una disputa» non sarebbe del resto ragionevole perché non c'è un criterio secondo cui decidere su esse (OST, 281/257); spesso è sufficiente essere consapevoli delle proprie preferenze per neutralizzarne l'effetto e riconoscere il merito o il demerito di un'opera, anche se la nostra inclinazione è per opere di tipo diverso.

A questo riguardo gioca un ruolo importante una delle qualità del critico e cioè il buon senso. Il richiamo al buon senso segna la reintroduzione della ragione nel gusto, non come «parte essenziale» di esso, bensì come «condizione» perché questa facoltà «possa operare». La ragione, infatti, non agisce direttamente sui sentimenti, ma sui pregiudizi che possono interferire con l'apprezzamento del gusto. Inoltre, consente di esaminare le opere in relazione ai loro scopi e nei loro aspetti di coerenza e plausibilità sia per le storie che raccontano, sia per come costruiscono i personaggi, facendo loro pensare, dire o fare certe cose piuttosto che altre ecc., ovvero consente di discernere «le bellezze» più «elevate» e più «eccellenti», cioè quelle «che derivano dall'intenzione e dal ragionamento» (OST, 277-78/252-253). La bellezza di un'opera non è solo questione del sentimento di piacere che accompagna le idee del gusto, ma ha anche a che fare con questi aspetti.

La seconda fonte di discordanza individuata da Hume è rappresentata da fattori condizionanti connessi al mondo cui il critico appartiene, ai «particolari costumi» e alle «particolari opinioni» del suo «tempo» e del suo «paese» (OST, 280/255). Secondo Hume prendiamo più gusto ai racconti che presentano personaggi, costumi, eventi simili a quelli della nostra epoca o del nostro mondo piuttosto che ai racconti di altre epoche e altri mondi (o che parlano di altre epoche e altri mondi). Ovviamente, che una storia rappresenti un mondo diverso da quello del lettore «non costituisce un difetto per l'autore, né una bruttezza dell'opera»; ma, osserva Hume, non siamo «sensibilmente toccati» da essa. Egli ammette, tuttavia, che le persone «colte e riflessive» possono vincere i pregiudizi culturali o neutralizzarne l'influenza ed eventualmente anche adottare il punto di vista dell'opera (OST, 281-282/257). L'unico limite a questa forma di relativismo culturale è di tipo morale.

Il punto emerge in una breve riflessione sulla «famosa disputa relativa alla cultura antica e moderna» occasionata dalla considerazione della difficoltà di gustare opere di epoche o culture diverse. In quella disputa, osserva Hume, capita spesso che una parte ammetta le apparenti assurdità presenti nelle opere degli antichi, considerando «i costumi del tempo», e che l'altra, invece, respinga una tale giustificazione, o l'ammetta «solo in difesa dell'autore, ma non dell'opera». Raramente, però, osserva Hume, le due parti sono rimaste «entro i giusti termini della questione», distinguendo fra gli aspetti del costume moralmente irrilevanti, e quelli che hanno, invece, un certo rilievo morale. Se in questione sono aspetti innocenti dei costumi di un'altra epoca o di un altro paese, non si dovrebbe parlare di un difetto dell'opera e il critico che, ad esempio, fosse urtato da un'opera che descrive «principesse che attingono acqua alla fonte» o «principi ed eroi che si preparano da sé la propria cena» (OST, 281-282/257-258), darebbe prova di mancare di buon senso e si squalificherebbe come partecipante alla definizione dello standard. Se, invece, in questione sono aspetti moralmente rilevanti del costume, non si può pretendere che il critico si metta nel punto di vista che è richiesto dall'opera:

nei casi in cui le idee di moralità e di decenza si mutano da un'epoca all'altra, e sono descritti cattivi costumi senza che siano segnati con un esplicito marchio di biasimo e di disapprovazio-

ne, bisogna ammettere che ciò fa sfigurare il poema e costituisce una vera e propria bruttezza. Anche se lo dovessi, non saprei entrare in [*enter into*] tali sentimenti; e anche se posso giustificare il poeta, non potrei mai gustare [*relish*] la composizione⁴.

Hume rileva un'asimmetria nella reazione del lettore alle opinioni teoretiche e a quelle morali:

Coi principi morali non accade lo stesso che con le opinioni speculative di tutti i generi. [...] Quegli errori teoretici che si possono trovare nelle opere letterarie di un'epoca e di un paese non incidono che poco sul valore di quelle composizioni. Si richiede soltanto un po' di agilità di pensiero e di immaginazione per far sì che noi penetriamo in tutte le opinioni allora dominanti e gustiamo i sentimenti o le opinioni che ne derivano. Invece per cambiare il nostro giudizio relativo ai costumi e risvegliare sentimenti di approvazione o biasimo, amore od odio, differenti da quelli a cui il nostro spirito è stato abituato dalla lunga consuetudine, ci vuole uno sforzo molto violento. E quando un uomo ha fiducia nella giustezza di quella regola morale mediante la quale giudica, ne è giustamente geloso e non vuole pervertire i sentimenti del suo cuore per un momento di compiacenza verso uno scrittore, qualunque esso sia (OST, 283/258-259).

Queste osservazioni di Hume sollevano almeno due questioni. La prima riguarda l'asimmetria messa in luce: perché nel caso morale le cose non vanno come in quello teoretico? Hume sembra discostarsi dalle condizioni dello *standard* e revocare il contestualismo implicato nell'idea che il buon critico deve tenere la mente libera da pregiudizi, da condizionamenti culturali. La seconda questione è il puzzle *estetico*: perché dovremmo pensare che un'opera che implica o rappresenta idee morali non approvabili sia compromessa anche nel suo valore estetico⁵? Come giustifica Hume l'idea che il valore etico condizioni quello estetico?

2. Resistenza a immaginare

Cominciamo dalla asimmetria che Hume rileva nel modo di reagire alle «assurdità» contenute nelle opere a seconda che tali assurdità siano di tipo teoretico o comunque non rilevanti dal punto di vista morale, oppure riguardino principi morali. Relativamente alle prime, Hume evidenzia un dato che ci è familiare. Spesso ci imbattiamo in opere che raccontano storie o rappresentano persone o fatti sullo sfondo di una cultura in cui c'è pieno e generale consenso su concezioni geografiche, astronomiche, di storia naturale ecc. che non corrispondono a come il mondo è effettivamente o a come lo stato delle nostre conoscenze lo rappresenta. In genere, in questi casi, ammettiamo senza grosse difficoltà che enunciati falsi possano essere veri nelle storie. Basta «un po' di agilità di pensiero e di immaginazione» – scrive Hume – per penetrare nelle opinioni dominanti al tempo in cui l'opera fu scritta e gustare «i sentimenti o le opinioni che ne derivano» (OST, 283/259). Lo stesso può dirsi di cose come gli animali che parlano, i viag-

⁴ Le parole di Hume sembrano presupporre che il giudizio morale su un personaggio non possa mai essere equivoco e sia confermato nella descrizione. Se si assume quest'idea come una sorta di convenzione, ne segue che, descrivere, in una storia, comportamenti o personaggi moralmente discutibili senza una presa di distanza equivale a un riconoscimento o a un'approvazione di quei comportamenti o caratteri (o dei principi da essi esemplificati).

⁵ L'espressione «puzzle estetico» per il problema descritto è usata da Weatherston, B., «Morality, Fiction, and Possibility», *Philosopher's Imprint*, 4 (2004), pp. 1-27, qui p. 2, e Walton, K., «On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance», in Id., *Marvelous Images. On Value and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 48.

gi nel tempo o le «mostruose e inverosimili finzioni» di Ariosto nominate da Hume (OST, 270/243). Benché le riteniamo fisicamente o metafisicamente impossibili, non ci è difficile accettarle in una storia. In tutti questi casi il lettore evita di modellare le verità finzionali secondo le sue conoscenze perché, se lo facesse, renderebbe le opere poco attraenti con conseguenze disastrose per il gusto della narrazione.

Se il lettore può facilmente accettare le implicazioni delle verità presupposte dalle storie e mutuamente credute nella loro cultura d'origine senza lasciare che la sua «superiore conoscenza» interferisca con esse⁶, le cose si fanno più difficili quando un racconto sembra ammettere come validi principi morali che contrastano con quelli del lettore. Hume sostiene che, se in un racconto sono descritti dei fatti o dei personaggi che presentano caratteristiche per noi moralmente biasimevoli e ciò è fatto senza lasciar intendere una presa di distanza dell'autore da ciò che descrive, allora non possiamo «farci forza ed entrare nei sentimenti» dell'autore o partecipare a quelli dei suoi personaggi. Hume evidentemente assume che la lettura di un'opera generi una qualche forma di coinvolgimenti affettivo. «Lo spettatore di una dramma – si legge nel *Trattato* – passa attraverso una lunga sequenza di angoscia, terrore, indignazione e di altre affezioni, che il poeta rappresenta nei personaggi della sua opera» e «deve simpatizzare con tutte queste alterne vicende e far propria la gioia e tutte le altre passioni della finzione scenica» (THN, II.ii.7). Presumibilmente qualcosa di simile vale per il lettore del dramma. Ora, nei processi simpatetici che portano a partecipare ai sentimenti dei personaggi di un'opera o a provare i sentimenti che l'autore intende suscitare con la narrazione gioca un ruolo importante l'immaginazione⁷. Perciò la situazione descritta da Hume nella *Regola* si configura come un problema che investe l'immaginazione: l'autore ci invita a immaginare qualcosa che non possiamo o meglio ci rifiutiamo di immaginare⁸. Come si produce e di che tipo è la resistenza evocata da Hume?

2.1. *La morale e i salti di mondo*

Nella *Regola* Hume fa genericamente riferimento alla «mancanza di umanità e di decenza, che è tanto notevole nei caratteri descritti da molti poeti antichi, qualche volta persino da Omero e dai tragici greci», sostenendo che «non partecipiamo con interesse alle vicende e ai sentimenti di quei rozzi eroi» e «non possiamo farci forza ed entrare» nei sentimenti dello scrittore «o portare affetto a caratteri che troviamo evidentemente biasimevoli» (OST, 282-283/258). Hume non fornisce esempi, ma potremmo pensare a un passo come il seguente, tratto dal racconto che Odisseo fa al Alcínoo del suo viaggio di ritorno da Ilio: «Da Ilio il vento, spingendomi, ai Cíconi m'avvicinò, a Ismàro; qui io incendiavo la città e li dispersi; dalla città le donne e molte ricchezze rapimmo e le spartimmo, sicché nessuno fosse privo del giusto»⁹. Secondo Hume, il lettore può accettare sen-

⁶ Cfr. Walton, K., *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, ed. it. a cura di M. Nani, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 184-187.

⁷ «La simpatia – scrive Hume – [...] non è altro che la trasformazione di un'idea in un'impressione grazie alla forza dell'immaginazione» (THN, II.iii.6). Per la ricostruzione dei meccanismi simpatetici operanti nella fruizione di un'opera cfr. Kirby, B., «Hume, Sympathy, and the Theater», *Hume Studies*, 29 (2003), pp. 305-325.

⁸ Come è noto, nella filosofia contemporanea il problema posto da Hume è discusso come *puzzle della resistenza a immaginare*. Per una presentazione del puzzle e dei diversi problemi che si annidano in esso cfr. Gendler, T., «The Puzzle of Imaginative Resistance», *The Journal of Philosophy*, 97 (2000), pp. 55-81, e Weatherston, B., «Morality, Fiction, and Possibility», cit.

⁹ Omero, *Odissea*, IX, 39-42, tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Mondadori, Milano 1968, p. 152. Devo la citazione a Brock, S., «The Puzzle of Imaginative Failure», *The Philosophical Quarterly*, 62 (2012), pp. 1-21, qui p. 4.

za grosse difficoltà che, nella storia, creature come le Sirene con il loro bell'aspetto ingannano i naviganti allettandoli con il loro canto, ma non può immaginare di provare ammirazione per il saccheggio di una città.

Ovviamente, il problema posto da Hume non riguarda tanto la difficoltà di immaginare comportamenti o situazioni ripugnanti, bensì la difficoltà di immaginare la giustezza dei principi sottesi a tali comportamenti: l'impossibilità cui Hume allude sembra essere quella di vedere i fatti secondo un punto di vista che si respinge. Ad esempio, per restare al passo citato, che il saccheggio sia approvato se poi il bottino è spartito equamente. Si potrebbe osservare che la difficoltà in questione è più apparente che reale e può essere aggirata contestualizzando la narrazione, ossia immaginando un mondo con un sistema di valori in cui azioni del genere sono ammirate. Hume non sembra ammettere una soluzione di questo tipo. È come se, nel caso della morale, diversamente da quanto accade con le opinioni teoretiche, egli non accettasse di mantenere la distanza fra ciò che si può immaginare e ciò che si crede ovvero non accettasse di mettere da parte le proprie convinzioni morali per entrare in quelle che uno scrittore adotta per il mondo che descrive. Si potrebbe dire che, a dispetto dell'autorità del narratore su ciò che è vero nella storia che racconta, nei casi riguardanti la moralità Hume tende a rendere i mondi finzionali il più possibile simili a quello reale. In questo modo egli sembra però infilarsi in quello che Michelle Mason ha chiamato «il dilemma del pregiudizio morale»¹⁰?

Il dilemma è il seguente: se il critico (o il lettore) non adotta il punto di vista dell'opera, viene meno al requisito della libertà da pregiudizi, cioè a una delle condizioni dell'attendibilità del suo giudizio e dell'apprezzamento dell'opera; d'altra parte, se adotta quel punto di vista e soddisfa il requisito critico della libertà da pregiudizi, si trova a mettere da parte le regole morali che considera giuste. Apparentemente tanto la prima quanto la seconda alternativa presentano conseguenze inaccettabili per Hume. Hume però non incappa realmente nel dilemma. Nel prossimo paragrafo cercherò di mostrare che proprio il buon senso richiesto per la valutazione delle opere impedisce di mettere da parte le regole morali che si considerano giuste. Come vedremo, ammettere questo, vuol dire, però, riconoscere che delle considerazioni morali possono condizionare la valutazione estetica.

3. Il ruolo del sentimentalismo

Torniamo all'asimmetria fra il caso teoretico e quello pratico. Un modo per caratterizzarla potrebbe essere il seguente: per «entrare in» un'opinione teoretica errata, basta pensarne il contenuto e ciò si può fare, anche se si conserva il senso della sua falsità; entrare nel punto di vista morale di un personaggio o di un autore comporta, invece, riviverne i sentimenti e riviverli per ciò per cui egli li prova. Ora, per Hume ciò può risultare problematico. Egli ritiene che la valutazione morale non possa darsi se non in presenza del sentimento appropriato¹¹; secondo la sua concezione adottare un giudizio morale non è semplicemente far proprio un contenuto proposizionale, ma significa anche assumere un atteggiamento, un punto di vista sulle cose, sentire *l'effetto che fa* vederle in un

¹⁰ Mason, M., «Moral Prejudice and Aesthetic Deformity: Rereading Hume's 'Of the Standard of Taste'», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (2001), pp. 59-71, qui 60.

¹¹ Per Hume i sentimenti sono una parte necessaria di ciò che spiega la valutazione morale: «Il vizio – si legge nel *Trattato* – [...] non potrete mai scoprirlo fino a che non volgerete la vostra riflessione al vostro cuore in cui troverete che è sorto un sentimento di disapprovazione nei confronti di questa azione» (THN, III.i.1). Virtuosa – scrive Hume – è l'azione o la qualità mentale che dà «a chi la considera il sentimento piacevole dell'approvazione; il vizio è il suo contrario» (EPM, App. 1, 371/305).

certo modo. Per l'immaginazione ciò è piuttosto impegnativo; non è come rappresentare una situazione in un ragionamento controfattuale¹². Ammettere come vero nel racconto che con un ippogrifo si raggiunga la Luna e immaginare le cose che ne conseguono non comporta un riferimento a sé come soggetto di questa credenza. Per contro, «entrare in» un sentimento sembra comportare che si assuma la valutazione in esso implicata del carattere o del comportamento cui è diretto. Nei due casi l'attività dell'immaginazione è diversa e diversa è anche la resistenza che essa può incontrare: quando si tratta di entrare in opinioni che contengono «errori teoretici», quel che occorre, secondo Hume, è «soltanto un po' di agilità di pensiero e di immaginazione»; invece, quando si tratta di entrare in sentimenti morali diversi dai nostri, è richiesto «uno sforzo molto violento» (OST, 283/259) e potremmo non essere disposti a farlo.

Le parole di Hume sembrano alludere alla necessità di distinguere fra la sollecitazione emozionale proveniente da un'opera e la reazione o la risposta che si è disposti a concederle¹³. Le opere d'arte ci impegnano in prima persona, ma un conto, sembra dire Hume, è immaginare un contenuto proposizionale, un altro è immaginare di desiderare certe cose, di provare certi sentimenti ecc. In quest'ultimo caso, il lettore potrebbe non voler adottare, neppure per una momentanea compiacenza verso la realtà morale stipulata o accolta dall'autore nella storia, un modo di vedere le cose che moralmente disapprova, perché ciò potrebbe apparirgli una perversione dei sentimenti del cuore. Benché il semplice provare dei sentimenti non voglia dire avallarli, per Hume adottare un punto di vista che porterebbe a risvegliare un sentimento di approvazione per ciò che si dovrebbe disapprovare è qualcosa di simile alla perversione del cuore: è come se rispondere all'opera nel modo da essa inteso ci rendesse immorali. Se, però, rifiutiamo di adottare i sentimenti che l'opera si propone di suscitare, come possiamo essere dei «veri giudici» riguardo ad essa? Può accadere che il suo valore estetico ci sfugga perché la consideriamo da un punto di vista che non è quello da essa «richiesto».

3.1. *Il falso dilemma del pregiudizio*

La situazione del critico davanti a un'opera con contenuti morali che disapprova appare complicata. Tuttavia, proprio il buon senso viene in aiuto. Infatti, se da un lato il buon senso spinge a mettere da parte i pregiudizi e a porsi nella situazione di provare i sentimenti che l'opera era destinata suscitare nel suo pubblico, dall'altro, lo stesso buon senso ovvero la ragione comporta che si applichino alle opere gli standard morali che si approvano. Come osserva Reed Winegar, l'applicazione di tali standard non è altro che il «buon senso all'opera» nella valutazione di un oggetto artistico. Winegar mette in luce il tipo di considerazioni che potrebbero essere determinanti a questo riguardo. Egli ricorda che una delle funzioni attribuite da Hume al buon senso è la valutazione della plausibilità e dell'accuratezza delle storie¹⁴. Hume osserva che «ogni genere di composizione, anche la più poetica, non è altro che una catena di proposizioni e di ragionamenti [...]. I personaggi che si introducono nella tragedia e nella poesia epica devono essere rappresentati nell'atto di ragionare, pensare, concludere, agire, in modo conforme al loro carattere e alle circostanze» (OST, 277-278/252). Si è persone da ammirare o biasi-

¹² Cfr. Moran, R., «The Expression of Feeling in Imagination», *The Philosophical Review*, 103 (1994), pp. 75-106, qui pp. 104-105.

¹³ Richard Moran parla in proposito del «problema di negoziare le richieste di ricettività, da un lato, e il coinvolgimento implicato nel prendere seriamente la pretesa dell'opera dall'altro» (Moran, R., «The Expression of Feeling in Imagination», cit., p. 98).

¹⁴ Winegar, R., «Good Sense, Art, and Morality in Hume's 'Of the Standard of Taste'», *Journal of the Scottish Philosophy*, 9 (2011), pp. 17-35, qui p. 29.

mare per il modo in cui ci si comporta, per i tratti del carattere. Le qualità morali – positive o negative – si acquistano in virtù di certi fatti, delle conseguenze delle azioni e di aspetti del carattere¹⁵. Queste relazioni di dipendenza sono importate nelle storie. Le storie di norma riguardano sia quelli che potremmo chiamare i «fatti di base» (le cose fatte da un eroe ecc.), sia le qualità morali che attribuiamo anche sulla base di quei fatti ovvero per i sentimenti che essi suscitano in noi, e il buon senso sembra impedire al critico di immaginare delle situazioni in cui le relazioni di dipendenza sono violate¹⁶. Perciò un'opera che non prende in qualche modo le distanze da un personaggio biasimevole non risulta plausibile all'uomo di buon senso.

Ne consegue che proprio il critico che accettasse di assumere un punto di vista moralmente discutibile verrebbe meno alla condizione del buon senso ovvero si squalificherebbe come vero giudice dell'arte. Unita alle ragioni del sentimentalismo, questa considerazione mostra perché, per Hume, il dilemma del pregiudizio morale in realtà non si ponga. Hume sembra pensare che il buon senso debba dare priorità al punto di vista morale: quanto più un uomo «ha fiducia nella giustizia» della regola morale «mediante la quale giudica», tanto meno è disposto a staccarsene «per un momento di compiacenza verso uno scrittore» (OST, 283/259). Appunto perché ha fiducia nelle proprie credenze morali, la persona di buon senso non vede alcuna ragione per adottarne altre che ritiene sbagliate e non è disposta ad accettare che il mondo di un'opera letteraria differisca, sotto l'aspetto morale, dal mondo reale così come ella lo comprende. Hume riconosce il ruolo del senso del lettore per ciò che è biasimevole o ammirabile ovvero ammette che il lettore sia autorizzato a valutare gli eventi raccontati o i caratteri delineati in una storia come valuterebbe eventi e caratteri simili nel mondo reale, che sia autorizzato a importare i suoi principi nel mondo di un'opera.

Il dilemma del pregiudizio morale si dissolve, dunque, riconoscendo fino in fondo il ruolo del buon senso, cioè della ragione, nella valutazione dell'arte. Tale riconoscimento non è però senza conseguenze; esso vincola a un punto di vista moralista nella valutazione dell'arte. Per Hume lo standard morale del gusto limita e corregge quello estetico: non si può approvare ciò che si trova moralmente biasimevole, anche se si tratta di Omero¹⁷. Il fatto che la morale abbia a che fare con i nostri sentimenti e l'arte susciti sentimenti di vario genere incoraggia naturalmente il pensiero di una qualche connessione fra l'etica e l'estetica. L'idea che i difetti etici delle opere ovvero la presenza, in esse, di concezioni morali che non si approvano, siano anche dei difetti estetici è però un'idea piuttosto forte e probabilmente per molti poco plausibile. Nel prossimo paragrafo cercherò di precisare un po' meglio le ragioni del moralismo di Hume.

4. Il moralismo di Hume

La tesi di Hume è abbastanza chiara: le storie possono essere moralmente cattive in un modo che le rovina esteticamente. Quando accenna ai difetti etici presenti in «molti

¹⁵ «Avere il senso della virtù non significa altro che sentire una soddisfazione di un tipo particolare nel contemplare una certa qualità. [...] Non inferiamo che una qualità sia virtuosa perché ci piace: ma nel sentire che ci piace in un certo modo particolare, sentiamo che in effetti è virtuosa» (THN, III.i.2).

¹⁶ Cfr. Weatherson, B., «Morality, Fiction, and Possibility», cit., pp. 16-17, e Dadlez, E.M., «Knowing Better: The Epistemic Underpinning of Moral Criticism of Fiction», *Southwest Philosophy Review*, 21 (2005), pp. 35-44.

¹⁷ Townsend, D., *Hume's Aesthetics Theory*, cit., p. 214.

poeti antichi» e persino in Omero e «nei tragici greci», egli esprime il dispiacere per vedere «confusi i limiti del vizio e della virtù» e sostiene che quei difetti diminuiscono «considerevolmente il merito delle loro nobili creazioni» (OST, 282/258)¹⁸. Hume ha almeno due ragioni per spiegare la resistenza a immaginare che nel mondo della storia che leggiamo la realtà morale sia diversa da come si pensa che sia e dunque per adottare una posizione moralista.

Egli potrebbe, in primo luogo, argomentare che spesso molte cose sono vere nelle storie perché sono vere nella realtà. In certi casi il rapporto potrebbe però invertirsi, ossia si potrebbe, per così dire, saltare nella direzione opposta la distinzione tra fantasia e realtà. Ad esempio, potrebbe accadere che, nel momento in cui si vivono sentimenti morali difformi da quelli considerati appropriati per gli eventi descritti in un racconto, si possa smarrire, nel mondo reale, il senso morale per ciò che è giusto o sbagliato¹⁹. Benché i sentimenti morali abbiano, secondo Hume, una stabilità che non è semplice scuotere, adottare un punto di vista che consenta di provare piacere per ciò che si detesta, se non corrisponde alla perversione di trasformare il vizio in virtù, rischia comunque di produrre una frattura nell'integrità dei sentimenti. Ciò suggerisce di conservare un accordo tra i sentimenti estetici e quelli morali e, dunque, un ruolo a questi ultimi nella valutazione estetica²⁰. È ragionevole assegnare alla morale una precedenza sull'estetica – potrebbe dire Hume – semplicemente perché i sentimenti morali definiscono il carattere e conducono all'azione.

Connesso a questo ragionamento, ma in qualche modo diretto a un aspetto più profondo, è l'argomento del buon senso. Come si è visto, portare affetto a personaggi cattivi o ammirare azioni malvagie vorrebbe dire violare le relazioni di dipendenza tra certi fatti basilari e altri fatti (moral) che dipendono da essi. Questo la ragione lo impedisce ovvero impedisce che la realtà morale nelle storie sia diversa da come si pensa che sia in verità.

Entrambi i ragionamenti danno conto del carattere normativo del discorso di Hume. Egli, infatti, non si limita all'affermazione di tipo empirico – del resto probabilmente falsa – che non possiamo entrare nei sentimenti che un'opera ci chiede di provare, se essi contrastano con i nostri sentimenti morali, bensì lascia intendere che non *dovremmo* entrare in tali sentimenti, che non sarebbe appropriato farlo. Il suo discorso, come osserva Berys Gaut, concerne non i sentimenti che di fatto un'opera suscita, ma quelli che merita²¹. Questa precisazione è importante. Le opere, infatti, non prescrivono semplicemente di immaginare certi eventi, ma prescrivono anche certe risposte, certe reazioni agli eventi narrati: il carattere tragico di una serie di azioni dovrebbe suscitare paura e pietà davanti dal loro svolgersi; il comportamento di un personaggio dovrebbe suscitare ammirazione per la sua nobiltà ecc. Ora, che gli eventi e i caratteri suscitino certe reazioni può dipendere dal fatto che i lettori o il pubblico di un'opera condividano i prin-

¹⁸ Quelle opere restano comunque «nobili». Omero ha superato il *test of time* e può essere addotto a supporto dell'ipotesi di una regola del gusto perché «piaceva ad Atene e a Roma duemila anni fa» ed è «ancora ammirato a Parigi e a Londra» e «i mutamenti di clima, governo, religione e linguaggio non hanno potuto oscurarne la gloria» (OST, 271/244).

¹⁹ Per un argomento simile cfr. Weatherson, B., «Morality, Fiction, and Possibility», cit., p. 12. Potremmo leggere nelle parole di Hume il timore che l'entrare in sentimenti che non si approvano possa incoraggiare, se non ad accettare la visione che incorporano, a prenderla magari più seriamente di quanto si dovrebbe o a valutarla come un'alternativa da considerare. Forse la resistenza a immaginare evocata da Hume non è estranea al desiderio di non essere indotti a reazioni o modi di vedere che non faremmo riflessivamente nostri.

²⁰ Cfr. Mason, M., «Moral Prejudice and Aesthetic Deformity», cit., p. 67.

²¹ Cfr. Gaut, B., *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 228.

cipi morali seguiti dai personaggi e/o assunti nella storia o immaginino di condividerli. Se, però, ciò non accade e la natura dei fatti è tale che essi non possono suscitare il sentimento atteso, può darsi che il pubblico non «gusti» la storia. Un'opera che non merita la risposta che prescrive fallisce, però, in un suo scopo interno ovvero è esteticamente difettosa. Il caso che Hume presenta è appunto quello in cui questo fallimento ha ragioni morali ovvero è il caso in cui dei difetti morali *nelle* opere diventano anche difetti estetici. Come si è visto, egli sostiene che la rappresentazione di caratteri o comportamenti biasimevoli, quando questa loro qualità morale non viene in qualche modo evidenziata, «fa sfigurare il poema e costituisce una vera e propria bruttezza» (OST, 282/258). A stabilire questa posizione moralista ovvero l'idea della rilevanza estetica dei sentimenti morali è in ultima analisi il ruolo assegnato al buon senso, cioè alla ragione, nella valutazione dell'arte. Lo stesso buon senso che impedisce di «entrare in» certi sentimenti perché sarebbe moralmente improprio, porta a considerare esteticamente difettosa l'opera che lo richiede.

5. Osservazioni conclusive

In questo saggio abbiamo visto che per Hume l'esistenza di un criterio del gusto non esclude i disaccordi di valutazione. A volte tali disaccordi derivano da preferenze legate all'indole o dall'incapacità di mettere da parte i costumi e le opinioni «del nostro tempo e del nostro paese» per adottare le concezioni presupposte dalle opere. Dalla considerazione di quest'ultima possibilità Hume sviluppa una serie di osservazioni sul fatto che il lettore accetta senza grosse difficoltà come vere in una storia opinioni teoretiche che considera false e può arrivare a mettere da parte certi pregiudizi relativi ad aspetti del costume, se questi sono moralmente «innocenti». Più difficile è invece adottare il punto di vista morale richiesto dall'opera, se tale punto di vista è difforme da quello che si considera giusto.

Secondo Hume l'uomo di buon senso tende ad applicare i propri standard morali alla valutazione dei comportamenti descritti in un'opera. Ammettere standard diversi vorrebbe dire far propri sentimenti e valutazioni che si disapprovano ovvero ammettere relazioni di dipendenza tra fatti e sentimenti che non corrispondono a quelle (che si considerano) giuste. Secondo Hume, lo stesso buon senso che consente di mettere da parte i pregiudizi moralmente non rilevanti impedisce di fare altrettanto con gli standard morali. Conseguenza da ciò la tesi moralista che le opere che includono principi morali inaccettabili sono esteticamente compromesse perché la presenza di tali principi impedisce loro di suscitare la risposta intesa. Benché così formulata la tesi non risulti convincente²², si può comunque riconoscere che Hume ha evidenziato un genuino problema nel nostro rapporto all'arte e al suo valore e cioè quello delle complesse connessioni che il coinvolgimento immaginativo nel mondo di una storia può avere con il modo in cui vediamo il mondo e la realtà morale.

²² Una versione più accettabile di questa tesi è il principio che un'opera è esteticamente imperfetta o meglio ha dei demeriti estetici nella misura in cui presenta dei difetti etici esteticamente rilevanti. Tale principio è difeso da Gaut, sotto l'etichetta di *eticismo*, come principio *prima facie* o *pro tanto*, così che esso possa permettere un'interazione di valori nella valutazione dell'arte (cfr. Gaut, B., *Art, Emotion and Ethics*, cit.).

MISTICA SENZA REDENZIONE

Aldo Trione

1. Assai vasti, complessi, ineguali, segnati da domande decisive e fondamentali, i territori della mistica, presente nella civiltà intellettuale dell'Occidente, e diffusa in pratiche, in mitologie, in riti non sempre decifrabili.

Dalle esaltazioni pitiche alle esperienze mistiche e misteriche, che segnano la cultura e la spiritualità del mondo antico, alle forme di religiosità e alla grande tensione escatologica che attraverserà la cultura del Medioevo e del Rinascimento, da Orfeo a Pitagora, ai mistici messianici, da Ildegarda di Bingen a Ugo di San Vittore ad Alberto Magno, a Giocchino da Fiore, a Iacopone da Todi, a Teresa d'Avila, a Giovanni della Croce, a Ignazio di Loyola, ad Angelo Silesio, a Eckhart, a Johan Tauler, a John Donne, a Pascal, a Bossuet... fino ai mistici del Novecento e dell'età contemporanea.

Ovviamente, si tratta di itinerari differenti, sorretti da particolari ragioni storico-antropologiche, che, tuttavia, hanno tratti comuni, e sono percorsi da un «profondo sentimento originario» che fonda e anima la relazione dell'uomo con Dio.

Sentimento, secondo Rudolf Otto, irrazionale di terrore e, al tempo stesso, di fascinazione, presente sia nelle religioni occidentali che nelle esperienze religiose dell'Oriente.

In questa linea vanno situate le tante analisi e ricerche storiche sulla mistica e sulla sua incidenza sulla filosofia, sulla letteratura, sulle arti nella nostra civiltà – ricerche peraltro avviate sin dalle prime stagioni della cultura tardo-antica.

Giova, a tal proposito, riprendere alcuni sentieri aperti da Elémire Zolla con *Uscite dal mondo*, con *Lo stupore infantile*, con *La filosofia perenne* e soprattutto con *I mistici dell'Occidente*, opera unica e grandiosa, pubblicata agli inizi degli anni Sessanta, che raccoglie testi poco conosciuti e sorprendenti, i quali tracciano un percorso sterminato che va dagli enigmi misterici alle illuminazioni dei Padri della Chiesa, ai grandi mistici dell'età moderna.

Secondo Zolla, il mistico, ponendosi oltre la conoscenza meramente discorsiva, e liberatosi dalle «tutele» e dagli schematismi che caratterizzano molte regioni dell'irrazionalismo moderno, scopre ed esalta un' *altra conoscenza*, che non si pietrifica nelle determinazioni del discorso, ma vive «dalla parte del mistero», che è la fonte dell'intelletto medesimo. «Il misticismo è conoscenza completa rispetto all'intelletto discorsivo, che è organizzazione della conoscenza secondo un modello meramente ottico»¹.

Conoscenza completa, dunque, che, nelle ramificazioni del suo disporsi, abbraccia tutto quanto è umano e divino, vive *nel* e *del* mistero, e tende a portarsi oltre le frontiere del tempo storico, in una regione ineffabile, che può essere intravista solo con occhi extralucidi e «immaginata» attraverso un incessante movimento creativo, non collaborativo, né interscambiabile, che si lascia coprire dal velame di una penombra concettuale, diffusa tra la luce e l'oscurità densa.

¹ Zolla, E., *I mistici dell'Occidente*, 2 voll., Adelphi, Milano 2003², p. 73.

In questo movimento (dove è latente la presenza di ciò che avrebbe potuto essere altro) consiste quello che de Certeau ha definito «paradosso» del momento mistico, che necessariamente rinvia a una storia.

Quel che si impone là, è qualcosa che si è già detto altrove e si dirà ancora diversamente, che rifiuta da sé il privilegio di un presente e rinvia ad altri segni passati o a venire. La Traccia percepita, connessa ad incontri, apprendimenti, letture, estende la rottura di un'Assenza o di una Presenza in tutto un reticolo di segni consueti che, a poco a poco, appaiono non più compresi. L'evento non può essere ridotto alla sua forma iniziale. Chiama un aldilà di quanto non è stato che un primo svelamento. Apre un itinerario l'esperienza si viene dispiegando in discorso o in pratiche mistiche senza potersi arrestare al proprio primo momento o accontentarsi di ripeterlo. Una via mistica si inaugura quando ritrova nella vita di tutti i giorni le proprie radici e il proprio spaesamento, quando continua a scoprire sotto altre modalità quel che si è presentato una prima volta².

Quella disegnata da de Certeau è una *via* il cui punto di approdo è l'estasi.

Ma... si può pervenire all'estasi anche se si è sorretti da «particolari» intenzioni poetico-antropologiche, efficaci quanto quelle dei mistici.

È possibile, infatti, costruire un *altro mondo* con gli strumenti della nostra fantasia e dell'immaginazione. Ci si può, insomma, spingere altrettanto lontano dei mistici, affidandoci a noi stessi, mediante una «deliziosa sospensione di tutte le nostre facoltà».

Cioran scriveva: «Chi ha intravisto questi stati sa che i nostri movimenti vi perdono il loro senso abituale: saliamo verso l'abisso, discendiamo verso il cielo. Dove siamo? Domanda che non ha più ragione d'essere: noi non abbiamo più un *luogo...*»³.

2. Nella sua lunga esplorazione della spiritualità e della fede, de Certeau insinua domande radicali sulla mistica, sulle sue modalità significative, sulle sue antinomie; e offre una chiave sensibilissima che può consentire di situare gli «esiti» che la eckhartiana *Scintilla animae* «diffonde» nel tempo della storia non solo all'interno di una ontologia dell'Attesa, ma nella prospettiva di una filosofia della vita, non disposta a registrare meramente «verità» o ad «accettare» *idola*, ma tesa a riformulare perennemente, su registri sempre nuovi, questioni, domande, dubbi; a inerpinarsi per sentieri scoscesi per tentare di *andare fino in fondo*.

In questa prospettiva anche autori assai distanti tra loro – Claudel che consacra il proprio itinerario spirituale alla Preghiera e alla Testimonianza, Caillois, come pochi, capace di ascoltare la voce delle pietre, Camus filosofo dell'Assurdo, Pessoa, inquieto viandante che si interroga sul co-finire delle cose, e Cioran e Yourcenar e tanti altri... – si ritrovano insieme nella «cittadella mistica» a indicarci metodi, strumenti, atti a dissonare terre aride, a penetrare nelle memorie del sottosuolo.

Quello intuito e disegnato da Claudel è un itinerario animato da intensa ascensionalità metafisica. E, tuttavia, in questo cammino *profetico*, dove si avverte forte la presenza di modalità compositive e linguistiche tipiche della poetica simbolista, ci sono le linee, le parole, le scansioni di una autentica mistica delle cose, non «ispirata» da un vago «sentimento della natura», ma iscritta in una poetica che «lavora», diviene, si reinventa continuamente, annodandosi nelle pieghe della *natura rerum*.

Questo cammino rivela, nel suo farsi, sottili e trasparenti convergenze con tante esperienze religiose fiorite nella cultura moderna e contemporanea, che non aspirano a portarsi «fuori dal mondo», ma tendono a *scendere* nel cuore della terra, nelle sue gestualità, nei suoi misteri.

² de Certeau, M., *Sulla mistica*, tr. it. Morcelliana, Brescia 2010, p. 60.

³ Cioran, E.M., *La tentazione di esistere*, tr. it. Adelphi, Milano 2011², p. 154.

*La mystique des pierres précieuses*⁴, ancorché si collochi inequivocabilmente all'interno dello spiritualismo cattolico primonovecentesco, mediante le immagini, i simboli, le evocazioni e le metafore che inventa, costruisce una sorta di *polifonia materiale*, unica nel suo genere, fatta di pietre, di colori, di combustioni, di fermenti, di tonalità, di sfumature.

Claudiel canta lo stupore e la meraviglia che l'uomo prova di fronte alla roccia, allo smeraldo, al diamante, all'acqua, al fuoco.

Parla di due specie di elaborazione geologica, di processi di disintegrazione, di decomposizione, di compressione cosmica, di amplesso tellurico, di carbonio, di ossido metallico, di pietra splendente. Il tutto declinato in una favola «bella», che riserva sempre nuove sorprese.

E... come le pietre preziose, la perla, frutto del mare, che non ha altro valore che la sua bellezza e «la sua perfezione intrinseca, risultante dalla sua semplicità, dal suo splendore».

Claudiel non cerca nelle pietre una redenzione cosmogonica; al contrario, in forme e in stilemi di segno mallarmeano, elabora *in nuce* una mistica particolare, *rivolta* a penetrare nella infinità della materia, dove, come osservava Valéry ne *L'homme et la coquille*⁵ (testo per molti versi «vicino» e contiguo allo scritto di Claudel), un cristallo, un fiore, una conchiglia, sono per noi oggetti privilegiati: più intelligibili alla vista, più misteriosi alla riflessione.

Ci propongono, stranamente unite, le idee d'ordine e di fantasia, d'*invenzione* e di necessità, di legge e di eccezione; e nella loro forma troviamo, da una parte, la parvenza di un'intenzione e di un'azione che le avrebbero plasmate al modo in cui sanno farlo gli umani, e dall'altro l'evidenza di processi a noi vietati, impenetrabili⁶.

La materia, dunque. La quale esiste. Eccola: tutto è giunto a compimento. C'è una forma, la produzione di una certa figura sensibile.

La materia, che ha luogo *iuxta propria principia*, se, per un verso, definisce ciò che non è stato costruito da noi, evoca – notava Merleau-Ponty – una «produttività che continua sotto le creazioni artificiali dell'uomo». Per cui può legittimamente essere considerata il dispiegamento esteriore delle cose, le quali esistono «a dispetto di tutto».

3. Nel paragrafo secondo dell'*Arte poetica* («Del tempo»)⁷ Claudel osserva che ogni figura sensibile deve essere accettata così com'è.

Ogni figura è limitata, *ex intra*, dalla quantità di materia che comporta e, dall'esterno, dalle altre forme che, conterminali, l'inquadrano; fa parte d'un insieme pieno, coerente, indivisibile; vi si posiziona e concatena. Come c'è uno studio in profondità delle *cause*, perché chiudere il mio sguardo a una vista in orizzontale delle cose, all'apprezzamento dei *motivi* che decorano e compongono l'istante? È il quadro che dà la macchia, che fa tutto, il suo valore. Ma il disegno non è finito. Lo vediamo che si fa sotto i nostri occhi. Non ci basta cogliere l'insieme, la figura composta nei suoi tratti, dobbiamo giudicare gli sviluppi che implica, come il bocciolo di rosa; dobbiamo afferrare l'intenzione e il proposito, la direzione e il *senso*. Il tempo è il *senso* della vita⁸.

⁴ Claudel, P., *La mistica delle pietre preziose*, tr. it. Sellerio, Palermo 1991.

⁵ Valéry, P., *Œuvres*, I, Gallimard, Paris 1975, pp. 886-907.

⁶ Ivi, p. 887.

⁷ Claudel, P., *Arte poetica*, tr. it. Mimesis, Milano 2002.

⁸ Ivi, p. 37.

Ricco di originali intuizioni, questo passo dell'*Arte poetica* (dove, tra l'altro, si avverte la presenza di figure arcaiche, e si sente la voce che viene dalle viscere della terra) «ricalca» passaggi, variazioni, addirittura stilemi linguistici e compositivi presenti nelle opere di Poe e di Mallarmé, e ripercorre, innestandoli su inediti registri logico-simbolici, gli itinerari che hanno segnato in maniera decisiva le poetiche «combinatorie» postsimboliche germogliate, in Europa, sin dalla seconda metà dell'Ottocento.

Percorrendo quei sentieri, Claudel «riscopre» con stupore il vario disporsi delle cose, le quali offrono al nostro sguardo spettacoli, stupefacenti, che ci fanno «percepire» i movimenti, spesso accidentati e ardui, di una autentica *vita della materia*.

4. Questa *mistica*, anche se animata da profonde motivazioni escatologiche, è *poieticamente* vicina a quella che, secondo Marguerite Yourcenar, costituisce il punto di approdo dell'*antimetafisica* di Caillois, il quale, nonché riflettere *sull'universo infinito et uno*, legge, descrive e *racconta* le tante combinazioni «che si formano a mille leghe dalla nostra coscienza e dai nostri sensi».

Si tratta di formazioni che hanno valore di per sé e non rimandano a null'altro di esterno. La loro bellezza dipende da strane alterazioni naturali, dall'influsso di depositi metallici, da erosioni. Il caso è all'origine di ogni stupefacente prodigio delle pietre. È così che, attraverso immagini insolite, forme mute, spontanee, senza modello – rileva Caillois – si definiscono le vie «attraverso cui la natura ottiene di far credere alla sua capacità di rappresentare talvolta qualcosa»⁹.

La natura, sempre. Sono in essa le ragioni, la trama di un cosmodramma, che inquieta, incanta e si svolge mediante alchimie ostinate, ciechi sortilegi, materie compatte che si ramificano e parlano con le parole di un'altra scrittura.

La natura, con le sue apocalissi, che scintillano di cifre misteriose, con le sue precisioni, con le sue leggi, con la sua bellezza senza ambizione, dove si mescolano «qualche parvenza di immortalità, e quasi un'anima».

La natura, infine, nei cui labirintici crocevia Caillois, non senza pudore, trova le ragioni profonde di una enigmatica *mistica nuova*.

Yourcenar ritiene che in quel pudore ci sia una «cautela razionalistica» o, addirittura, una diffidenza verso il termine «mistico», che molto spesso ha legittimato una sorta di adesione ad alchimie segrete. «Eppure tutti sanno che ogni pensiero profondo resta, almeno in parte, segreto, per mancanza di parole atte a ben esprimerlo, e che qualsiasi verità resta in parte nascosta.»¹⁰

Verità nascosta. È qui il telos di una complessa investigazione cosmogonica, animata da «illuminazione» e da una «insolita condizione mistica» che si configura come un abisso in cui dissolversi. Un abisso che – ha scritto Cioran – «non contiene niente di divino»: «è soltanto materia, lave, fusioni, tumulto cosmico»¹¹. E, nondimeno, esso disciude infinite costellazioni di immagini, di figure – remote dimore, paesi lontani...

Il suo «spazio ontologico» è stato colto da Walt Whitman in alcuni versi di straordinaria intensità di *Foglie d'erba*:

La terra non stanca mai,
La terra è rozza, silente, incomprensibile a tutta prima,
la Natura è rozza e incomprensibile a tutta prima,

⁹ Caillois, R., *La scrittura delle pietre*, tr. it. Marietti, Genova 1986, p. 22.

¹⁰ Yourcenar, M., «Postfazione» al *Vocabolario estetico* di R. Caillois, tr. it. Bompiani, Milano 1991, pp. 126-127.

¹¹ Cioran, E.M., *Esercizi di ammirazione*, tr. it. Adelphi, Milano 1988, p. 149.

Non scoraggiarti, continua, vi sono cose divine, con cura celate,
Ti giuro, vi sono cose divine più belle di quanto può dirsi a parole¹².

L'abisso è l'estremo limite della rarefazione degli esseri. È lo *spazio mistico* di cui parla Valéry ne *Le solitaire*. Non è l'altezza né il grande vuoto. È un altro vuoto che agisce in tutt'altro senso.

Prima nessuno; poi, meno che nessuno. Non un filo d'erba, non una traccia di muschio. La natura terrestre, all'estremo delle sue forze, si arresta esaurita un po' più in basso. Qui non vi sono che pietre, neve, un poco d'aria, l'anima e gli astri. Quattro o cinque parole sono sufficienti a dire tutto di questo luogo così alto. Che questo poco dica tutto è un segno dell'universale. Vi è un enorme niente nel tutto¹³.

5. Ci sono segrete analogie tra le pagine di Camus sul *ragionamento assurdo* e sull'*uomo assurdo* e i nodi teorico-esistenziali più significativi, enigmatici e sofferti del *Libro dell'inquietudine* di Pessoa.

Si tratta di testi scanditi da annotazioni, da riflessioni, da pause, da memorie, da utopie impossibili, che, pur decisamente diversi nel tono, nelle modalità argomentative, nella tensione espressiva, tracciano le linee, in qualche misura contigue e convergenti, di una mistica dell'assurdo.

Ne *La creazione senza domani*¹⁴, interrogandosi sul destino del *poiein*, Camus rileva che ogni creazione ha il proprio fondamento in un pensiero negativo:

I suoi processi oscuri e umiliati sono necessari all'intelligenza di una grande opera quanto il nero lo è al bianco. Lavorare e creare «per niente», scolpire nell'argilla, sapere che la propria creazione è senza avvenire, vedere la propria opera distrutta in un sol giorno, coscienti che, in fondo, ciò non ha importanza maggiore che costruire per secoli, è la difficile saggezza che il pensiero assurdo autorizza. Affrontare questi due compiti, negare da un lato ed esaltare dall'altro, è la via che si apre al creatore assurdo, che deve dare al vuoto i propri colori¹⁵,

e che opera nella consapevolezza di non «poter concludere nulla».

Nell'idea di creazione assurda è, forse, la cifra dell'esistere, dove ogni cosa è «priva di avvenire».

Tutto ciò che fa lavorare e agitarsi l'uomo trae partito dalla speranza. Dunque, il pensiero sterile è il solo che non sia falso. Nel mondo assurdo, il valore di una nozione o di una vita viene misurato in base alla sua infertilità¹⁶.

Queste parole non *dicono* solo l'inquietudine che attraversa l'intera interrogazione filosofica di Camus, ma conducono alle soglie di quel luogo di cui parla Pessoa, dove le cose reali che «in accordo con noi stessi più dovremmo sentire, diventano fantasmi».

Luogo ineffabile e misterioso – estremo esito di una mistica umana, troppo umana.

Nel *Faust* Pessoa si chiede perché mai ci sia l'esistere, perché ci sia il mondo, e perché ci siano *dolori, coscienza e differenza*.

Ancora un nuovo giorno, che porterà ancora
un'altra notte e questa altri giorni, ancora...

¹² Whitman, W., *Foglie d'erba*, tr. it. Einaudi, Torino 1973, p. 189.

¹³ Valéry, P., *Œuvres*, II, Gallimard, Paris 1977, pp. 381-382.

¹⁴ Camus, A., *Il mito di Sisifo*, tr. it. Bompiani, Milano 1990.

¹⁵ Ivi, p. 110.

¹⁶ Ivi, p. 65.

Sentire insonne questo e lo scivolare soave e orrendo del tempo.
 L'orrore chiaro, nitido e visibile
 del mistero si abbatte su di me
 [...] Allora dormo... e meglio sarebbe non dormire,
 perché disordinate incoerenze
 ma non visioni, solo terribili astrazioni...¹⁷

In uno degli ultimi paragrafi de *Il libro dell'inquietudine*¹⁸ Pessoa annota che, di fronte allo spettacolo del mondo, al flusso e al riflusso delle mutazioni delle cose, ha avuto sempre consapevolezza dell'assoluta finzione e vacuità di tutte le apparenze reali. L'incedere multicolore dei costumi e delle mode, la confusione grandiosa degli imperi e delle culture gli sembrano un mito e una illusione sognata tra ombre e oblio.

Per comprendere, allora, il senso delle tante imprese inutili disseminate nel mondo, potrebbe, forse, essere necessario meditare sull'immobile asceti del Buddha, il cui silenzio ci ricorda l'eterna vanità del tutto.

In queste confessioni, in queste frasi non sempre organicamente disposte in un percorso unitario, abita un purissimo nichilismo, mistico, religioso, senza redenzione e senza Dio, atto a mettere in questione ogni schematismo logico «rassicurante» e a consentirci di intravedere qualcosa, solo qualcosa, qualche luminescenza lontana, al di là al nostro essere nel mondo.

Qualcosa: l'infinito e il nulla.

In un *passaggio* del secondo fascicolo della *Dernière mode* (cronaca di Parigi) Mallarmé scrive:

Noi che sappiamo tutte le menzogne esotiche e la disillusione dei giri del mondo, andiamo semplicemente sulle rive dell'Oceano, dove rimane solo una linea pallida e confusa, a contemplare ciò che vi è al di là del nostro soggiorno ordinario, cioè l'infinito e il nulla.

¹⁷ Pessoa, F., *Faust*, tr. it. Einaudi, Torino 1989, p. 69.

¹⁸ Id., *Il libro dell'inquietudine*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1986.

ORNAMENTO ED ESAPTAZIONE: PER UNA TEORIA PERFORMATIVA DELL'ORNAMENTO

Renato Troncon

Premessa

Il mio contributo al presente volume presenta alcune idee per la costruzione di una «teoria performativa dell'ornamento» e inizia scoprendo la radice di più o meno tutte le discussioni che si sono avute negli ultimi centocinquanta anni intorno a esso, ovvero l'idea che in sede di morfogenesi l'evento fondamentale sia quello dell'adattamento a un ambiente, alle sue pressioni e richieste, cosicché alla forma non spetterebbe che l'esercizio della «aderenza» alle funzioni dell'ambiente stesso – tanto nell'ordine della biosfera (Natura) quanto della noosfera (Cultura). Questa concezione, nei suoi diversi formati, ha suscitato alla storia delle arti e del design in Europa e in America grandi designer e grandi opere, ma ha anche preformato e durevolmente influenzato non solo i concetti a esso immediatamente collegati ma anche quelli appena più remoti di progettazione e, soprattutto e di speciale interesse per il tema del presente contributo, di ornamento. Mostrerò, pertanto, come il ripensamento di questa nozione di adattamento attraverso quello di «esaptazione» corrisponda a una revisione delle problematiche della morfogenesi, e preveda un nuovo modo di tematizzare le questioni dell'ornamento.

Il modello dell'adattamento come «fitness»

In cosa essenzialmente consista il modello dell'adattamento che ancora oggi prevale è illustrato agli inizi del design industriale da Christopher Dresser (1834-1904) in un capitolo del suo *The Art of Decorative Design*, del 1862, intitolato proprio «Adaptation». Qui Dresser propone alle varie questioni di morfogenesi il concetto guida di «fitness» perché constata o, meglio, ritiene di dover constatare che «nel regno vegetale si manifesta la massima aderenza allo scopo, e si sviluppano solo quelle forme che si accordano con i requisiti della situazione; anche la struttura della pianta varia a seconda delle situazioni circostanti». Per esempio, continua Dresser, «le piante più carnose crescono nelle situazioni più aride. La nostra piccola borracina, con le sue foglie rigonfie di succo acquoso, cresce sui muri. Il *mesembryanthemus* abbonda nei deserti sabbiosi dell'Africa, e i cactus nelle steppe del Messico, mentre le piante che crescono nell'acqua contengono molta aria». In breve, conclude Dresser, «per tutto ciò che riguarda l'adeguatezza allo scopo dobbiamo apprendere dalle piante»¹. Le conseguenze di questo concetto sono profonde e radicali, tutt'altro che «naturalistiche». È in sostanziale intesa ideologica e pratica con questa impostazione che Henry Cole (1808-1882) – il fondatore di *The Journal of Design and Manufactures* (1849-1852) – aveva progettato poco meno di due decenni prima nel 1846 il primo servizio da tè e da caffè interamente bianco dell'epoca industriale,

¹ Dresser, Chr., «Adaptation», in *The Art of Decorative Design* (1862), cit. in Pasca, V., Pietroni, L., *Christopher Dresser 1834-1904. Il primo industrial designer*, Lupetti, Milano 2001, p. 232.

senza alcun'altra evidenza formale che non quella del suo scopo primario, e ciò perché – come avrebbe scritto ancora Dresser qualche tempo dopo – «we should yet have but the simple truth before us, that the chief end which we should have in creating any object, is that of rendering it perfectly fitted to answer the proposed end»².

Non è difficile comprendere che questa concezione non lascia se non uno spazio residuo all'ornamento, che risulta separato da ciò che può venire considerato come essenziale in una qualunque vicenda morfogenetica. Così come non è difficile comprendere che il «form follows function» pronunciato nel 1896 da Louis Henry Sullivan (1856-1924) condivide la stessa richiesta che le forme progettate siano per così dire purificate attraverso l'adesione tanto pratica quanto valoriale alle funzioni primarie di un ambiente³; e che il tutto sta sullo sfondo delle teorie del pre-evoluzionismo di un Lamarck (1744-1829) e di un Saint-Hilaire (1772-1844). Per tutti vale, in sintesi, il principio che le forme si sviluppano in «fitness, or adaptation to purpose»⁴.

Il modello dell'esaptazione

La revisione di queste idee inizia con l'avvento del darwinismo e ha il suo vertice nelle nuove riflessioni degli anni Settanta del Novecento in materia di evoluzione, così come in sede di studi sulla teoria dei sistemi, sulla vita e la sua origine, sulla complessità ecc. In questi studi l'attenzione non è più indirizzata aprioristicamente sulle funzioni presumibilmente richieste da un ambiente, alle quali si deve interamente corrispondere, mentre si guarda agli organismi e alle «forme» come «possibilità» di questa corrispondenza. Inoltre non si suppone che le forme siano uniche e in più di un senso immutabili e perfette ma – e ciò è decisivo in vista di una teoria dell'ornamento – viene osservato che gli «adattamenti» producono spesso caratteri secondari che possono servire come base di altri adattamenti, ovvero producono delle cosiddette «esaptazioni».

Ma cos'è l'esaptazione? Nel 1979 il paleontologo Stephen Jay Gould e il biologo Richard C. Lewontin proposero all'attenzione delle loro rispettive discipline, in un articolo divenuto famoso⁵, un'idea del più grande interesse per le considerazioni che qui stiamo facendo. Si tratta dell'idea di *exaptation*. Il concetto di *exaptation* ha una lunga storia che risale alla risposta data da Charles Darwin nel 1872, nella sesta edizione della *Origine della specie*, alle obiezioni a lui mosse l'anno precedente dallo zoologo George Jackson Mivart (1827-1900) concernenti il fatto «that natural selection is incompetent to account for the incipient stages of useful structures», ovvero circa la presunta incapacità

² Dresser, Chr., *Principles of Decorative Design*, Cassell, Petter, Galpin & Co., London-Paris-New York 1873, p. 21.

³ Sullivan, L.H., *The Autobiography of an Idea*, Press of the American Institute of Architects, New York 1922.

⁴ Dresser, Chr., *Principles of Decorative Design*, cit., pp. 20 e 21 *passim*. In questa maniera le forme sono indirizzate alla loro essenziale semplicità, come perfettamente visto da Balzac nell'*Avant-propos* alla *Comédie humaine*. «L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences. La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie d'ailleurs avec les idées que nous nous faisons de la puissance divine, sera l'éternel honneur de Geoffroi Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science, et dont le triomphe a été salué par le dernier article qu'écrivit le grand Goethe» (H. de Balzac, *L'avant-propos de la Comédie humaine*, 1842-1848).

⁵ Gould, S.J., Lewontin, R.C., «The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme», *Proc. Roy. Soc. London, Series B*, vol. 205, 1161 (1979), pp. 581-598; Gould, S.J., Vrba, E.S., «Exaptation. A Missing Term in the Science of Form», *Paleobiology*, vol. 8, 1 (1982), pp. 4-15.

della selezione naturale di render conto degli stadi incipienti di strutture naturali particolarmente complesse⁶. Con il termine *pre-adaptation* Darwin introduceva lì la possibilità che il rapporto fra organi e funzioni fosse potenzialmente ridondante, in modo da permettere che un tratto sviluppatosi per una certa ragione adattativa potesse essere «cooptato» o convertito per una funzione anche del tutto diversa e non collegata alla precedente.⁷ Questa cooptazione funzionale, che integra e non sostituisce l'azione di graduale progresso della selezione naturale, fu rinominata da Gould e Lewontin *exaptation*, per indicare come gli organismi spesso riadattino in modo opportunistico, in modo simile a quello di un *bricoleur*, strutture già a disposizione per funzioni altre. Il concetto di *exaptation* è quindi un caso particolarmente importante nella prospettiva dell'evoluzionismo, perché mette in primo piano il rapporto fra strutture e funzioni, fra ottimizzazione e imperfezione in natura, mettendo in discussione la visione «adattazionista», quella che, per l'appunto, ha tanto dominato e ancora domina il modello del design e l'epistemologia degli artefatti culturali in genere. Nello specifico dell'intuizione di Gould e Lewontin, essa nacque a contatto con l'architettura della Basilica di S. Marco. Essi notarono che averne risolto i problemi di struttura con l'impiego di archi aveva fatto emergere degli spazi – *spandrels* in inglese, *pennacchi* in italiano – che se erano certamente a-funzionali in prima battuta sarebbero poi diventati il supporto per altre funzioni, nella fattispecie quella di divenire il fondo per affreschi e decorazioni.

È ora molto interessante ragionare sulla natura del fenomeno rappresentato dall'esaptazione. Anzitutto, evenienze simili sono diffusissime in natura e non. Un'esaptazione è per esempio il piumaggio degli uccelli, selezionato per la termoregolazione ma poi decisivo per il volo, un'esaptazione sarebbe anche il linguaggio umano, almeno secondo Noam Chomsky e non solo⁸, e in genere, come avrebbe considerato il biologo Stuart Kauffman, l'esaptazione è una delle maggiori forze della creazione tanto nella ecosfera quanto nella tecnosfera, fornendo il materiale per nuove architetture della vita⁹. È poi anche l'esaptazione a rivelare la vera natura dell'adattamento e a rivedere la fissazione sulle funzioni, contribuendo a rivalutare la forma. Cosa distingue infatti il «prima» dei pennacchi o del piumaggio ecc. dal «dopo» dell'esaptazione? È la costruzione di un «sistema» e di una «forma» che fanno perno su quella esaptazione. L'esempio della letargia nella quale cadono all'arrivo dell'inverno tutti i rappresentanti di *Erinaceus europaeus* – il riccio – è utile. Essa mostra che tanto la sfida posta da un ambiente quanto l'adattamento a esso sono definiti solo attraverso la costruzione di un sistema. La capacità di abbassare la temperatura corporea che un riccio ha, e di entrare così in letargo, ha opportunità solo rispetto alla costruzione di una generale regolazione del metabolismo in molte sue variabili. Tale sistema complesso non definisce però solo i corredi funzionali del suo organismo. È evidente infatti che quell'abbassamento di temperatura esterna costante sotto i 5 °C che viene richiesto per il letargo esiste solo perché è previsto dal sistema di termoregolazione, che struttura lo stimolo integrandolo nella risposta.

⁶ Mivart, S.G.J., *On the Genesis of Species*, McMillan, London-New York 1871.

⁷ Darwin, Ch., *The Origin of Species*, John Murray, London 1876 (VI), p. 177.

⁸ Ruse, M., «Exaptation», in Bouissac, P., *Encyclopedia of Semiotics*, Oxford University Press, Oxford 1998.

⁹ Kauffman, S., *Investigations*, Oxford University Press, Oxford, 2000; Id., *Reinventing the Sacred*, Basic Books, New York 2008; Id., «Das ist Futter, das ist Gift», *Der Spiegel*, 4 gennaio 2010.

Esaptazione e ornamento

Quali le conseguenze sulla teoria dell'ornamento? L'esaptazione prevede un'idea di forma che è autonoma e quanto meno più opportunistica rispetto all'ambiente e alle funzioni da esso pretese – i compiti di «fitness» – e suggerisce di guardare diversamente alla problematica dell'ornamentazione ripensando lo spazio che le spetta, e ciò tanto in natura quanto in cultura. Uno sguardo alle tavole che riproducono le diverse tipologie vasali della Grecia antica in studi classici come quelli di Herman Weiss o di Ernst Buschor o dello stesso Christopher Dresser¹⁰, o nei molti studi simili, può aiutarci a capire. Esse permettono di riconoscere in un qualunque vaso essenzialmente tre «spazi» ovvero (a) lo spazio delle *morfologie* e degli interventi stilistici, usualmente come tali di interesse dello storico delle arti, ma poi anche (b) lo spazio di una varietà funzionale (probabilmente più ridotta) fatta di azioni fisiche ma anche di relazioni simboliche e culturali quali contenere, riempire, raccogliere, versare, travasare, maneggiare, trasportare, sollevare ecc. ma anche stare insieme, offrire, celebrare ecc., e infine riconosciamo (c) lo spazio delle *conformazioni* che basilarmente assecondano queste funzioni: orifizi, prese, superfici, anse, supporti e basamenti, forma e articolazione delle imboccature, recipienti ecc. Ora, se tutto ciò potrebbe essere la base di un riordino molto utile del linguaggio, in un senso che era stato iniziato peraltro anche da Christopher Dresser, sempre nel citato *The Journal of Design and Manufactures* con esiti vari che possono anche consistere nella facilitazione delle applicazioni informatiche¹¹, soprattutto, però, l'individuazione di questi tre spazi attira l'attenzione sul fatto che nei vasi rappresentati lo spazio (a) della varietà morfologica si è intrecciato anzitutto con lo spazio (c) attraverso l'azione su tutte le sue emergenze più o meno casuali con azioni varie quali ricoperture, coloriture, inserti, strutturazioni, allungamenti, dilatazioni, accentuazioni, alterazioni ecc. E ciò, ancora evidentemente, non per marcare la subordinazione di (a) a (b), la subordinazione della forma alla funzione ma, piuttosto, per imporre a (c) una logica esaptiva, per superarne i contenuti e per introdurre nello spazio individuato da prese, superfici, anse, supporti, imboccature ecc. quelli che potremmo dire essere dei principi di «de-funzionalizzazione» promettente di altre organizzazioni, di altre forme e di altre funzioni. Un esempio credo convincente di ciò è dato dal famoso *teapot* (1879) del già citato Christopher Dresser, che esibisce un buco proprio nel centro del proprio corpo, come se il suo autore avesse voluto sublimare la funzione del contenere esercitando un'ironia a carico suo e di ciò che fisicamente la permette.

Una teoria performativa dell'ornamento

Questa applicazione pur sommaria della logica dell'esaptazione alla questione dell'ornamento conduce a importanti conseguenze. Anzitutto, essa ridefinisce le relazioni tra forma e funzione. Non si potrà più ridurre la forma a un seguito o adattamento della

¹⁰ Weiss, H. (1822-1897), *История культуры народов мира Древняя Греция* [History of culture. Ancient Greece], Mosca 1903; Buschor, E., *Griechische Vasenmalerei*, Piper, München 1921; Dresser, Chr., *Principles of Decorative Design*, cit., 1873, pp. 120-123.

¹¹ Soprattutto del linguaggio archeologico e soprattutto con l'intento di procedere ad applicazioni informatiche e database. Si veda Semeraro, G., «Forma e funzione: osservazioni sul rapporto fra nuovi sviluppi dell'archeologia e il linguaggio descrittivo», in Moscati, P. (a cura di), *New Frontiers of Archaeological Research. Languages, Communication, Information Technology, Archeologia e Calcolatori*, 15, 2004, pp. 161-183.

funzione, mentre si dovrà dire che tra le due c'è una sorta di «trattativa». In secondo luogo, essa offre un criterio della consistenza del design (includo nel design qualsiasi *planning*), che sarà proporzionale alla capacità di una specifica forma o anche una specifica poetica di collegare la funzione a una organizzazione. La critica potrà essere meglio fondata, un po' di ordine potrà essere messo in mezzo a concetti che ancora oggi vengono derivati da applicazioni perfino triviali del paradigma dell'«aderenza». Infine, importantissimo, sarà possibile sviluppare una teoria di impostazione narrativa perché performativa dell'ornamento, laddove di questa teoria si sente un grande bisogno anche in considerazione dell'impatto che tutti i comparti del design hanno sulla «famiglia umana» e la sua evoluzione. Se infatti è vero, come qui sostengo, che l'ornamentazione con i suoi sviluppi, motivi, distrazioni, forzature ecc. è una strategia di complessificazione e in genere di riconduzione del funzionalismo alla forma e all'organismo, è anche vero che la dimensione narrativa emerge con forza già dentro lo schema evolutivistico dell'esaptazione, in natura, e già nella costruzione di un sistema che inglobando adattivamente l'esaptazione la ricolloca in uno schema finalistico.

I fenomeni dell'ornamento ineriscono in effetti strettamente – è una conseguenza di quanto fin qui detto – a quella parte dell'epistemologia della complessità che non considera le soluzioni che la natura e la cultura mettono a disposizione come le migliori fra le tante astrattamente concepibili e date a soluzione di un problema. La linea temporale che ha condotto alla vita di un artefatto e in genere allo sviluppo della vita non è né in natura né in cultura lineare, e ci sarebbero potuti essere altri tempi e altre cose, altre epoche e altri artefatti. Rispetto a ciò l'ornamento di un certo qualsiasi artefatto può figurare come quella sua dimensione che esplora questo percorso dei possibili, andando prima in cerca delle forze che governano una funzione, poi cercando di «indebolirle» e «variarle», poi infine cercandone una ristrutturazione attraverso la produzione di eventi funzionali a cui ricondurre le funzioni. Tali eventi potrebbero non essersi mai verificati o potrebbero essersi non ancora verificati. Un esempio triviale tratto dal design di artefatti culturali evidenzia benissimo questa procedura. La spiegazzatura e il rammendo di un paio di jeans, lontano dal servire a generici simbolismi, servono a ricollocare almeno potenzialmente le componenti più funzionali di questo diffuso capo di vestiario, designando l'appartenenza a una forma che, peraltro e come nel caso citato, neppure è mai esistita, e che se è corretto ricondurre a una «identità di marca» è tale perché possiede una struttura narrativa e temporale definite.

Lo sviluppo in direzione narrativa della teoria dell'ornamento risulta in questo senso del tutto naturale. Ogni ornamento in quanto coincidente con una esaptazione indotta ha a che fare con un «essere altro», una circostanza che nessuna grammatica può nascondere o attenuare¹². Non vi è però una teoria di questo essere e divenire altro che sia stata elaborata con maggiore completezza di quanto abbia fatto la narratologia, a cominciare dalle idee di Viktor Šklovskij (1893-1984) sul simile/dissimile, sullo «strangemaking» e sul cosiddetto «errore produttivo»¹³. È in questa teoria che viene affrontato il problema della generazione di termini che sono insieme identici e diversi, ed è ancora in questa teoria che si trova l'idea per la quale anche una semplice variazione in una sequenza basta a produrre un interesse. Ogni ornamentazione, poi, ha sempre per l'appunto il suo intrinseco carattere casuale e «aggiunto» (ma per l'appunto non vuol dire che non ha o non può avere niente a che fare con l'artefatto sul quale è apposto) che si chiarisce veramente meglio se si familiarizza con il concetto di «tono gesturale» qual è

¹² Jones, O., *The Grammar of Ornament*, Day and Son, London 1856, pp. 5-8.

¹³ Šklovskij, V., *L'energia dell'errore*, Editori Riuniti, Roma 1984.

stato elaborato negli scritti di Konstantin Stanislavskij (1863-1938)¹⁴. Questo concetto definisce la natura dell'attore e spiega cosa intendono i manuali di sceneggiatura quando dicono che un personaggio è definito indirettamente dalle sue azioni/reazioni in un ambiente, un dialogo, una situazione¹⁵. Il «tono gesturale» attiva la struttura casuale di una storia – un po' come se si dicesse «vediamo cosa capita se» – e spiega l'azione di rigenerazione di una funzione che è la quintessenza dell'ornamento.

Conclusioni: l'impatto sulla progettazione

Il completamento narratologico della teoria dell'ornamento mette in evidenza il suo ruolo metabolico, ovvero la sua azione a favore di una complessificazione della forma. La teoria della narrazione permette di trattare gli artefatti come una narrazione, conseguendo importanti vantaggi critici. Permette di parlare di «funzioni basilari» di un artefatto nel senso delle sopra menzionate «funzioni operative» (contenere, raccogliere ecc.); permette di parlare di storia e di intreccio rispetto agli artefatti, il che corrisponde alle scelte operate sul suddetto piano (c); permette infine di considerare l'ornamentazione non un livello secondario, bensì primario della morfogenesi. Il completamento narratologico permette infine anche di evidenziare meglio l'impatto di questa teoria dell'ornamento sulla progettazione. Non siamo in questo senso al grado zero. Il potenziale generativo dell'esaptazione – che Stuart Kauffman ha definito il più grande serbatoio di creatività dell'evoluzione, ovviamente includendo in ciò la cultura e la produzione di artefatti – è stato infatti già sfruttato nei lavori pionieristici di Christopher Alexander e già prima del 1979, data di apparizione del saggio di Gould e Lewontin. Le strutture della architettura e dell'urbanistica, i loro centri organici, i loro atomi relazionali, i loro *patterns*, sono infatti in Alexander un linguaggio *se e solo se* sono generatori di esaptazioni, ovvero di specifici nuclei di vitalità che si ricollocano dentro il corpo di una costruzione ovvero di un complesso di costruzioni come un loro ulteriore potenziale¹⁶.

¹⁴ Stanislavsky, K., *An Actor prepares* (1936), Routledge, London 1989; Conrad, E. (a cura di), «Stanislavsky, Exaptation and the Octopus», in *Life on Land: The Story of Continuum, The World-Renowned Self-Discovery and Movement Method*, North Atlantic Books, Berkeley 2007, pp. 211-222.

¹⁵ Parent-Altier, D., *Introduzione alla sceneggiatura*, Lindau, Torino 1997, p. 99.

¹⁶ Per un approfondimento delle considerazioni contenute nel presente articolo anche in nesso a Chr. Alexander rinvio a Troncon, R., «Ornamento non è un trend», *Abitare*, 2008-2009, 494, pp. 67-72; Id., «Biophilia, biophilic design e il problema della forma in architettura», in Meri, F. (a cura di), *Le parole del pensiero*, ETS, Pisa 2013, pp. 317-328.

STILE, MORFOLOGIA E «FILOSOFIA DELL'ORGANICO»
IN FREDERIK ADAMA VAN SCHELTEMA

Luca Vargiu

Allo studioso tedesco di origine olandese Frederik Adama van Scheltema (1884-1968) si deve l'elaborazione di una «morfologia della civiltà occidentale», ovvero di un «sistema periodico dello sviluppo artistico e culturale dell'Occidente»¹, che, oltre a costituire l'oggetto specifico dei suoi scritti teorici, elaborati tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo scorso, trova illustrazione in cinque volumi sull'«arte dell'Occidente» usciti tra il 1950 e il 1960². Al di là dei molteplici riferimenti e del debito riconosciuto verso la filosofia della storia di Oswald Spengler³, se si vuole delineare, in prima approssimazione, la prospettiva teorica entro cui Scheltema si muove, occorre intanto rilevarne la distanza sia dalle posizioni che insistono sulla separazione radicale, di oggetto, di metodo, d'impostazione e di finalità, tra scienze della natura e scienze dello spirito, sia dai tentativi di gettare un ponte tra i due ambiti una volta che si è preso atto di tale separazione, per rilevare comunque corrispondenze e relazioni tra i principi e gli obiettivi dei diversi approcci teorici. Piuttosto, egli appare legato a una concezione organicista in virtù della quale la natura vivente non è altro dallo spirito, bensì un suo momento: di qui il carattere intimamente spirituale di ogni manifestazione nella natura e nella storia. Ne consegue che anche l'unità del sapere non deve essere postulata o ritrovata *a posteriori*, ma discende dall'unità primaria e originaria dello spirito-natura.

Dal punto di vista della storia dello spirito e della storia dell'arte, tale unità trova rispecchiamento nel confronto serrato istituito da Scheltema tra le dinamiche dei processi storici e dei processi biologici – ma anche fisici – che permette fra l'altro allo studioso di trarre elementi utili per configurare il contesto entro il quale si situa il suo stesso tentativo di una «morfologia della civiltà occidentale». Fin dalle prime righe di *Die geistige Mitte* – una delle sue opere di maggior respiro teorico, pubblicata nel 1947 – l'autore è costretto a lamentare un ritardo della storiografia artistica, ancora ferma a uno stadio meramente descrittivo e incapace, pertanto, di tematizzare efficacemente i propri concetti fondamentali. «Solo oggi – egli osserva – la scienza dell'arte [*Kunstwissenschaft*] si separa con titubanza dalla condizione in cui la biologia si trovava secoli fa.»⁴

È la questione dello stile quella in cui, soprattutto, il dialogo con la biologia si consolida, in una sintetica ma densissima analisi il cui contesto più ampio è l'osservazione di una svolta spirituale avvenuta nel xx secolo in più ambiti del sapere anche tra loro ete-

¹ Adama van Scheltema, F., *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, Oldenbourg, München 1950² (1947¹), pp. 188-189.

² Insieme con *Die geistige Mitte*, vanno ricordati: Adama van Scheltema, F., *Die geistige Wiederholung. Der Weg des Einzelnen und seiner Ahnen*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1937, Francke, Bern 1954²; e Id., *Antike – Abendland. Parallelen und Gegensätze*, Neues Forum, Schweinfurt 1964. La collana «Die Kunst des Abendlandes» (Kohlhammer, Stuttgart) comprende: *Die Kunst der Vorzeit*, 1950; *Die Kunst des Mittelalters*, 1953; *Die Kunst der Renaissance*, 1957; *Die Kunst des Barock*, 1958; e *Die Kunst der Moderne*, 1960.

³ Cfr. Stuart Hughes, H., *Oswald Spengler*, Transaction, New Brunswick 1992², p. 147.

⁴ Adama van Scheltema, F., *Die geistige Mitte*, cit., p. 5.

rogenei, quali la fisica, la biologia, la medicina, la psicologia, l'economia e la ricerca storica. Agli occhi di Scheltema, questa svolta matura nella polemica contro il materialismo del tardo Ottocento – tra Haeckel e Driesch, precisa – e imprime allo sviluppo spirituale un orientamento «dalla sfera materiale alla forza vivente, formativa [*gestaltschöpferischen*], che, manifestando una tensione verso un fine [*zielstrebend*], si serve di questa sfera esteriore come suo campo d'azione e d'espressione»⁵. In questa rapida caratterizzazione del vitalismo di fine XIX secolo, Scheltema rispetta anche il vocabolario: ciò è mostrato dall'impiego della nozione di *Zielstrebigkeit*, tratta da Karl Ernst von Baer, riproposta in quei decenni in polemica con il darwinismo, e poco dopo divenuta una parola d'ordine nei discorsi a cavallo tra biologia teoretica e antropologia filosofica⁶. Accanto a tale nozione, allo studioso tedesco preme sottolineare il ruolo assunto nuovamente da un altro concetto che ha alle spalle una lunga tradizione: quello aristotelico di entelechia, riportato a una posizione di primissimo piano da Hans Driesch, che ne aveva fatto, per dirla con Cassirer, «il nucleo e la chiave logica di tutto il sistema biologico»⁷. Scheltema osserva come la svolta vitalistica novecentesca, nelle discipline sopra ricordate, fosse avvenuta o stesse avvenendo proprio grazie alla nuova fondazione del concetto di entelechia, che permetteva al sapere di crescere e di svilupparsi integrando il «cieco causalismo»⁸ con un punto di vista orientato finalisticamente e con una riaffermazione dell'idea di totalità (*Ganzheit*) – idea anch'essa, osserviamo, tornata a rivestire con Driesch un ruolo imprescindibile in biologia, in correlazione alla stessa entelechia⁹.

L'introduzione della nozione di stile nella ricerca storico-artistica si inserisce per Scheltema nella stessa svolta e anzi, come aggiunge nel volume sull'arte della protostoria, conduce a «un sovvertimento nella conoscenza storica che oltrepassa di gran lunga la separazione consueta fra una trattazione storica rivolta al resoconto dei fatti [*sachlich berichtenden*] e una rivolta alla spiegazione concettuale [*begrifflich deutend*]»¹⁰. Lo stile, «un vero e proprio concetto di totalità», è da lui definito sinteticamente come «struttura spirituale di un periodo storico, che si mostra nell'insieme delle forme artistiche e dei generi artistici»¹¹. Il mutamento storico degli stili è a sua volta inteso, nella sua intima legalità, come «ripercussione della tensione organica verso un fine [*Auswirkung der organischen Zielstrebigkeit*]», cioè come dipendente dalla finalità immanente alla legge di sviluppo organico della civiltà. Nel volume sull'arte rinascimentale, egli precisa:

Nella misura in cui ogni comunità di civiltà [*Kulturgemeinschaft*] ha una forma artistica [*künstlerische Gestalt*] – uno «stile» – essa possiede un'anima, è un organismo animato, a cui corrisponde il suo posto nell'ordine gerarchico degli organismi¹².

⁵ Ivi, p. 163.

⁶ Cfr. fra gli altri Mayr, E., *Storia del pensiero biologico. Diversità, evoluzione, eredità*, tr. it. parziale Boringhieri, Torino 2011, vol. I, p. 462; Orsucci, A., *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 236; e Tedesco, S., *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008, soprattutto pp. 50-56 e 162-166.

⁷ Cassirer, E., *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, vol. IV, t. 1, *La scienza esatta. L'idea della conoscenza nella biologia e le sue trasformazioni*, tr. it. Einaudi, Torino 1978, p. 305.

⁸ Adama van Scheltema, F., *Die geistige Mitte*, cit., p. 163.

⁹ Oltre a Driesch, H., *The Science and the Philosophy of the Organism*, 2 voll., Black, London 1908, in part. vol. II; cfr. Id., «Die Lehre von der Ganzheit», *Die Geisteswissenschaften*, 1, 1913-1914, pp. 224-229; e Id., «Ganzheit und Wohlordnung», *Annalen der Philosophie und philosophischen Kritik*, 6, 1927, pp. 274-283.

¹⁰ Adama van Scheltema, F., *Die Kunst der Vorzeit*, cit., p. 16.

¹¹ Id., *Die geistige Mitte*, cit., p. 164.

¹² Id., *Die Kunst der Renaissance*, cit., p. 204 nota 18. Da osservare che «anima» è il termine usato da Driesch prima che impiegasse «entelechia». Cfr. Driesch, H., *Die Seele als elementarer Naturfaktor. Studien*

Lo stile viene pertanto fatto coincidere con la *künstlerische Gestalt* di una civiltà, all'interno di una visione organicistica nella quale ogni civiltà è intesa come forma vivente. Seguendo quest'impostazione, Scheltema rileva una manchevolezza duplice nella storiografia artistica, *in primis* di area tedesca, a partire da Alois Riegl, al quale pure riconosce di essere stato geniale. In primo luogo, la storia dell'arte è criticata per non avere formulato né la nozione di stile, né la concezione del variare degli stili nella storia. In secondo luogo, essa viene accusata di non avere nemmeno pensato di servirsi della biologia teorica, o meglio, della «filosofia dell'organico' nata dalla biologia», una filosofia che, addirittura, potrebbe «procurare in un colpo solo l'apparato concettuale per la ricerca artistica tedesca, che procede ancora tastonando, in maniera fin troppo insicura»¹³.

Come esplicitato nel volume sull'arte rinascimentale, il richiamo qui è alle *Gifford Lectures* di Driesch del 1907, edite in tedesco con il titolo di *Philosophie des Organischen*¹⁴: un'opera elogiata da Scheltema come «un libro che da gran tempo avrebbe potuto chiarire in maniera esauriente l'intero problema degli influssi nella storia dell'arte e dello spirito»¹⁵. Dietro tale problema possiamo vedere espresse diverse questioni: da quella, rilevante per il concetto stesso di Rinascimento, del significato da attribuire alla rinascenza dell'antico¹⁶ – la questione, fra gli altri, di Burckhardt e di Warburg – a quella storico-stilistica dell'individuazione di un principio autonomo che soggiaccia al variare storico delle forme artistiche e ne comprenda lo sviluppo dall'interno – la questione del *Kunstwollen* di Riegl e della «storia interna dell'arte» di Wölfflin.

Per come Scheltema affronta la questione, il problema degli influssi ha una portata ancora più ampia, tale da coinvolgere l'intera concezione della storia e della storiografia. Egli ritiene che la storia sia «un processo di crescita dotato di senso, orientato finalisticamente, cioè determinato come entelechia [*zielstrebig gerichteten, d. h. entelechisch bedingten*]»¹⁷, il cui fine ultimo è per noi ignoto e irraggiungibile. Di qui una concezione che egli stesso definisce morfologica, dinamica e organica:

La concezione della storia qui sostenuta è una concezione *morfologica*, che si limita a constatare la continua ripetizione delle stesse figure di sviluppo [*Entwicklungsfiguren*] e degli stessi tipi formali [*Gestalttypen*]. È una concezione *dinamica*, nella misura in cui tutta l'attenzione al mutamento che si compie in ambiti di sviluppo via via sempre più piccoli è rivolta alla forma spirituale. E, nel mettere l'accento sui fattori interni di sviluppo del processo storico, essa è una concezione della storia *organica*, e quindi contrapposta alla consueta ricerca fattuale, la quale è sempre, pur non ammettendolo, causalista e razionalista, giacché chiarisce il mutamento della forma artistica a partire dall'apporto di fattori esterni¹⁸.

Non si tratta dunque semplicemente di limitare il campo d'azione del metodo dell'analisi causale, in quanto ritenuto inadatto, e sostituire il principio di causa-effetto [*Kausalprinzip*] con il principio finalistico [*Telosprinzip*]¹⁹. Si tratta, piuttosto, di ripensare la ricerca storica nel suo insieme, a partire dai suoi fondamenti. Il problema degli influssi di-

über die Bewegungen der Organismen, Engelmann, Leipzig 1903; e, per una messa a punto successiva, Id., «Entelechie und Seele», *Synthese*, 4, 1939, pp. 266-279. In proposito, Cassirer, E., *La scienza esatta*, cit., p. 305.

¹³ Adama van Scheltema, F., *Die geistige Mitte*, cit., p. 164.

¹⁴ Uscita in prima ed. nel 1909, un anno dopo l'ed. inglese. Scheltema si serve della quarta ed. del 1928: Driesch, H., *Philosophie des Organischen*, Quelle & Meyer, Leipzig 1928.

¹⁵ Adama van Scheltema, F., *Die Kunst der Renaissance*, cit., p. 204 nota 18.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 23-31.

¹⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

viene allora quello, centrale nell'elaborazione di una morfologia dell'Occidente, della necessità di individuare e di distinguere i nessi endogeni, interni alla storia occidentale e regolati dalle sue leggi di sviluppo, dagli apporti esterni, sia extraoccidentali, sia provenienti dalle altre sfere spirituali²⁰. Scheltema sa bene che la ricerca storico-artistica non può certo ignorare tali apporti, giacché, come lo spirito del singolo si forma grazie al confronto con gli altri e in tale confronto trova espressione, così accade nella vita spirituale, secondo quella corrispondenza tra «sviluppo culturale-spirituale» e «sviluppo individuale-spirituale» istituita dallo studioso estendendo al piano della storia dello spirito la legge biogenetica fondamentale di Ernst Haeckel²¹. Proprio per questo, però, agli apporti esterni deve essere assegnato il ruolo che, volta per volta, compete loro: come viene ribadito, occorre a tal fine non seguire un'ottica meccanicistica, in quanto «l'influsso artistico estraneo non ha mai il carattere di un trasporto meccanico, bensì quello di un'assimilazione organica, regolata dall'interno»²². I mutamenti formali e stilistici, pertanto, non vengono chiariti dagli apporti esterni, ma è lo sviluppo interno a determinare, caso per caso, la possibilità dell'intervento di tali apporti²³: in questo modo, il «problema degli influssi» (*Einflußproblem*) non si riduce al semplice «problema delle importazioni» (*Einfuhrproblem*), tendenza che lo studioso vede ancora generalmente diffusa²⁴.

Con ciò, Scheltema rivela il nucleo ispiratore della propria proposta teorica di una morfologia storico-artistica e, più in generale, storico-culturale, basata sulla legge soggiacente allo sviluppo organico dello spirito. Rimane aperta, e nemmeno sfiorata, la questione di comprendere quanto ai suoi occhi la biologia teorica, al di là dell'impostazione generale e della riformulazione della concezione della storia a cui essa conduce, sia in grado di dare un contributo maggiormente mirato, nello specifico del metodo e dei concetti, alla storia dell'arte e come quindi, per riprendere le sue stesse parole, essa possa «procurare in un colpo solo l'apparato concettuale per la ricerca artistica».

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 204 nota 17.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 21. Alla questione del parallelismo tra sviluppo corporeo e sviluppo spirituale è dedicato il già cit. *Die geistige Wiederholung*.

²² *Id.*, *Die Kunst der Renaissance*, cit., p. 21.

²³ Cfr. *Id.*, *Die Kunst des Mittelalters*, cit., p. 16; e *Id.*, *Die Kunst der Renaissance*, cit., p. 21.

²⁴ *Id.*, *Die Kunst des Mittelalters*, cit., p. 16.

«I GIOCHI DEL DOLORE» E L'ESTETICA

NOTE SU *LA CRITICA DELLA FACOLTÀ DI GIUDIZIO* NEL VII SEMINARIO DI LACAN

Stefano Velotti

I. Lo scritto di Lacan *Kant con Sade* (1963) – dove è esclusivo il riferimento alla *Critica della ragion pratica* – ha avuto per lo più l'effetto di oscurare il rapporto, più complesso, di Lacan con Kant. Molti si sono soffermati su questo accostamento «surrealista» (J.-A. Miller), su questa «*ideal couple*» (S. Žižek). Non solo però Lacan si riferisce spesso al solo Kant, senza nominare il suo inaspettato compagno segreto, ma lo accosta a Sade anche in un altro contesto, quello estetico, marcandolo però con una differenza essenziale. Tra i numerosi riferimenti di Lacan a Kant, ai suoi scritti critici e precritici, Lacan si riferisce esplicitamente nei suoi *Seminari* solo tre volte alla terza *Critica* kantiana, e mai negli *Scritti*. I riferimenti sono concentrati nel VII *Seminario*, dedicato a *L'etica della psicoanalisi*, nelle sessioni dell'1, del 15 e del 25 giugno del 1960, seminario in cui – come è stato suggerito – Lacan elabora una sua «prima estetica»¹ sull'occasione di una riflessione incentrata in particolare sulla nozione di *Cosa*.

Nell'*Etica della psicoanalisi* Lacan non offre certo un «aggiornamento» del *Disagio* freudiano. Tuttavia, questo è anche il seminario in cui Lacan si occupa più a fondo di *Das Unbehagen in der Kultur*. Tanto per limitarsi alle occorrenze materiali, Lacan cita nei suoi seminari questo saggio di Freud undici volte nell'arco di pochi mesi (durante questo VII seminario, appunto), e poi solo altrettante volte nell'arco di vent'anni, tra il '54 e il '74 (e una sola volta, di sfuggita, negli *Scritti*).

Per dare un'idea di quanto fosse presente il problema del *Disagio* nel seminario in questione di Lacan, basti leggere una delle sue prime battute, nella prima lezione del 18 novembre del 1959:

il *Disagio della civiltà* è un'opera essenziale, di primo piano per la comprensione del pensiero freudiano, nonché il compendio della sua esperienza. Dobbiamo darle tutta la sua importanza. Essa chiarisce, accentua, dissipa le ambiguità su punti ben precisi, sia dell'esperienza analitica, sia di quella che deve essere la nostra posizione nei riguardi dell'uomo, nella misura in cui è con l'uomo, è da sempre con una domanda umana che abbiamo a che fare nella nostra esperienza quotidiana².

Dello straordinario testo di Freud che è il *Disagio nella civiltà*, sottolineerò qui solo alcuni punti, in quanto mi sembrano imprescindibili per comprendere il testo lacaniano:

¹ Recalcati, M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007. Oltre trent'anni fa, Luigi Russo pubblicava un denso e importante volume sulla *Nascita dell'estetica di Freud*, il Mulino, Bologna 1983, che aveva come suo centro il testo di Freud sulla *Gradiva* di Jensen. Queste note si riferiscono – certo, troppo succintamente – alla fase più matura del pensiero di Freud sulla cultura, l'arte e l'estetica, e al ripensamento, su alcuni punti fondamentali, delle teorie freudiane da parte di Lacan.

² Lacan, J., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-60*, testo stabilito da J.-A. Miller, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, p. 9.

1. Una questione di metodo: non è possibile trattare la psiche individuale fuori del suo intreccio con la società e la cultura, e *viceversa*. Vale a dire che la forma che prendono la società, la cultura, la politica entra nei processi di soggettivazione, e i processi di soggettivazione contribuiscono a dar forma alla società, alla cultura e alla politica.
2. Una diagnosi e una prognosi inquietante: il fatto che Freud, a partire dalla seconda topica e con l'introduzione della pulsione di morte, e di una delle sue rappresentanti maggiori, l'aggressività, apre una strada per capire come sia potuto accadere – e accadrà in maniera inaudita negli anni successivi alla stesura del suo saggio – che gli argini della *Kultur* e della *Bildung* si possano rivelare fragilissimi, anche *al di là* di una logica di mezzi necessari – quali che siano, anche i più spietati – per raggiungere un fine. Come la semplice utilità non può dar conto dell'unione degli uomini in famiglie, gruppi, partiti, società ecc., ma c'è bisogno di chiamare in causa una pulsione erotica che faccia da collante, così il fine che si vuole raggiungere e che richiede magari mezzi violenti, non dà conto del *sovrappiù* di violenza e crudeltà che viene messo in atto:

L'uomo non è una creatura mite e bisognosa d'amore [...] il suo corredo pulsionale comprende anche una buona dose di aggressività. Di conseguenza, il prossimo per lui non è solo un possibile aiuto e un oggetto sessuale: rappresenta anche una tentazione a sfogare la propria aggressività, a sfruttarne la forza lavorativa senza ricompensarlo, a usarlo sessualmente senza il suo consenso, a entrare in possesso dei suoi beni, a umiliarlo, a procurargli dolore, a torturarlo, a ucciderlo [...]. Questa crudele aggressività, di norma, è in attesa di una provocazione *o si pone al servizio di un'altra intenzione il cui obiettivo sarebbe raggiungibile anche con mezzi più blandi*. In circostanze propizie, quando vengono meno le forze psichiche antagoniste che di norma la inibiscono, si manifesta anche spontaneamente, svela nell'uomo una bestia selvaggia, alla quale è estranea l'indulgenza nei confronti della propria specie³.

Di qui anche lo scetticismo di Freud riguardo all'idea comunista e socialista di una società pacificata una volta che si siano eliminate le cause materiali, relative alla struttura economica, del conflitto di classe. Freud scrive che ci sono invece «difficoltà inerenti all'essenza stessa della civiltà che non arretreranno di fronte a nessun tentativo di riforma».

3. Una nuova sistemazione del rapporto tra le pulsioni e una caratterizzazione del senso di colpa come «il problema più importante dell'evoluzione della civiltà»⁴. Freud afferma che «la libido partecipa a tutte le manifestazioni pulsionali, ma in queste ultime non tutto è libido»⁵. Le pulsioni libidiche e quelle di morte sono strettamente intrecciate, e il programma della civiltà, dunque, non richiede solo la rinuncia al soddisfacimento della pulsione erotica (a cominciare dal divieto fondante dell'incesto), ma anche di quella di morte e del suo volto aggressivo. Questa rinuncia è alla base del senso di colpa. Il sentimento di colpa deriva *geneticamente* dall'interiorizzazione dell'autorità paterna e sociale, che a sua volta deriva da quello collettivo per uccisione del padre dell'orda primitiva (come ipotizzato in *Totem e tabù*), ma si integra, da un punto di vista *teorico*, con il fatto che l'aggressività non usata verso l'autorità paterna e sociale si riversa sull'Io stesso. Di qui, un Super-Io tanto più esigente quanto più il soggetto gli obbedisce. Le richieste del Super-Io aumentano in proporzione diretta alle rinunce pulsionali del soggetto⁶. Di qui, nelle pagine conclusive del

³ Freud, S., *Il disagio nella civiltà*, a cura di S. Mistura, Einaudi, Torino 2010, p. 55.

⁴ Ivi, p. 80.

⁵ Ivi, p. 65, nota 3.

⁶ Ivi, pp. 81-83.

- saggio, l'ipotesi secondo cui «quando una tendenza pulsionale è sottoposta a repressione, le sue componenti libidiche si trasformano in sintomi, quelle aggressive in senso di colpa»⁷.
4. Quest'ultima ipotesi, però, lascia sullo sfondo un punto problematico ma che in questo contesto ci interessa molto, e che interesserà molto Lacan, che lo riprende e lo sviluppa: il problema della *sublimazione*. Si tratta di un concetto molto discusso, in passato e di recente, che probabilmente non ha trovato ancora una sistemazione soddisfacente. Tuttavia è imprescindibile per comprendere la natura della cultura in un quadro psicoanalitico. In questo contesto ritengo fondamentale la formulazione che riceve in *Introduzione al narcisismo*, come è stato sottolineato da più parti, laddove Freud distingue *idealizzazione* e *sublimazione*: la prima riguarda la sfera sociale, l'elevazione e l'amplificazione degli oggetti socialmente goduti; la seconda riguarda lo spostamento della meta pulsionale. L'idealizzazione può sovrainvestire le attività sociali anche senza che vi sia alcun successo nella sublimazione, anzi può costituire un'alternativa alla sublimazione.

La sublimazione, però, lascia sempre un residuo pulsionale non sublimato. Nel *Disagio* Freud parla della sublimazione come di una nozione acquisita, menzionandola tra le «strutture di supporto» (secondo l'espressione di Th. Fontane in *Effi Briest*), tra i succedanei alla soddisfazione delle pulsioni sessuali, elencati accanto alle sostanze inebrianti, anche se non assimilati a esse. Quando parla di arte, bellezza ed estetica, Freud qui è però piuttosto deludente:

Il godimento della bellezza è una sensazione peculiare, leggermente inebriante. L'utilità della bellezza non è proprio palese, non è del tutto evidente perché la consideriamo necessaria all'interno della civiltà, eppure la civiltà stessa non potrebbe farne a meno. L'estetica studia le condizioni in base alle quali il bello è avvertito come tale, ma non ha saputo dare alcuna spiegazione sulla natura e l'origine della bellezza; come al solito, la mancanza di risultati viene celata dietro un profluvio di parole altisonanti e prive di contenuto. Purtroppo anche la psicoanalisi non ha un granché da dire sulla bellezza. Sembra accertata solo la sua derivazione dalla sensibilità sessuale: ci troveremmo di fronte a un eccellente esempio di impulso inibito nella meta⁸.

Se le cose stessero solo così, il discorso potrebbe essere lasciato cadere. Tuttavia, nelle parti successive Freud torna sull'intreccio inestricabile di pulsioni erotiche e di morte, vedendo nel sadismo e nel masochismo un momento rivelativo. Anzi, l'unico modo di cogliere sul fatto la pulsione di morte sarebbe di coglierla come «residuo dietro l'Eros». Anche la pulsione di morte, intrecciata con quella erotica, può essere «inibita nella meta», dice Freud, e dunque parimenti sublimata e foriera di un soddisfacimento⁹. È forse questo il punto in cui, nel *Disagio*, si offre il miglior antecedente del *godimento* lacaniano.

II. Si potrebbe dire, tagliando con l'accetta, che questo è il luogo in cui Lacan si riallaccia a Freud e se ne discosta, proponendo una nozione di sublimazione che tiene in contatto la produzione culturale e artistica con il suo fondo mortifero, spaesante, nullificante, «impossibile» della *Cosa*, cioè di una soddisfazione senza residui del desiderio.

E qui non a caso ritorna un riferimento decisivo a Kant, e proprio a quello della terza *Critica*. E non si tratta di estrarre dal testo kantiano, come alcuni hanno fatto, la figu-

⁷ Ivi, p. 86.

⁸ Ivi, p. 24.

⁹ Ivi, p. 66.

ra del sublime, cioè il momento in cui l'immaginazione collassa di fronte a ciò che la sovrasta in quanto smisurato o troppo potente, puntando all'incontro con il mostruoso che abiterebbe il sublime kantiano. È nel cuore stesso delle condizioni di possibilità del bello, o almeno nella produzione delle «idee estetiche», invece, che si annida già l'elemento decisivo, che si complica nell'esperienza del sublime.

Qui non interessa neppure tanto accostare genericamente questo piacere «non interessato alla esistenza dell'oggetto», come dice Kant, alla sublimazione. L'accostamento è evidente: il piacere disinteressato è un piacere residuo rispetto al piacere che può dare la soddisfazione dei sensi, che implica il consumo dell'oggetto, la sua distruzione (l'ambito di riproduzione metabolica della vita), o a quello della scarica della pulsione erotica, e non è neppure il piacere che deriva dal seguire una regola, una legge, un concetto, che è quello legato alla realizzazione di qualcosa di utile o alla messa in atto di una regola morale, per esempio proprio di un imperativo categorico. È un piacere a cui si possono accompagnare di fatto anche piaceri sensuali utili o morali, ma che ha un altro principio, secondo Kant: è un piacere riflesso, che mette in gioco la «natura» stessa del «soggetto». Il criterio del giudizio estetico non è una regola, un concetto o un precetto «ma solo ciò che nel soggetto è semplicemente natura». Non però nel senso biologico del termine, perché tale natura è «il sostrato soprasensibile di tutte le sue facoltà (che nessun concetto intellettuale raggiunge)»¹⁰.

Alle prese con *Antigone*, nella XX giornata del seminario, Lacan accosta di nuovo Sade a Kant. Per Sade, sostiene Lacan, il *crimine* è un tentativo di sottrarsi alle leggi della natura, alle catene della natura: «attraverso il crimine l'uomo avrebbe il potere di liberare la natura dalle catene delle sue stesse leggi»:

La riproduzione delle forme in cui sono rimaste soffocate, in un'impasse di conflitti, le sue possibilità al tempo stesso armoniche e inconciliabili, ecco quanto bisogna togliere di mezzo per costringerla, per così dire, a ricominciare da niente. È ciò a cui mira il crimine. Non per caso il crimine è secondo noi un orizzonte della nostra esplorazione del desiderio, ed è a partire da un crimine originale che Freud ha dovuto tentare di ricostruire la genealogia della legge¹¹.

Un cortocircuito rivelatore: Lacan associa la genealogia della legge freudiana, legata all'omicidio del padre dell'orda, al tentativo di Sade di sospendere addirittura le leggi della natura per «partire da niente», *ex nihilo*. Il passo successivo, e decisivo per queste note, è quello di accostare questo «spazio libero» – lo spazio liberato dalle leggi della natura – al «libero gioco» delle facoltà dello spazio estetico kantiano:

Nello scenario sadico tipico, la sofferenza non porta la vittima al punto di disperderla e di annientarla. [...] L'analisi mostra chiaramente come il soggetto stacchi un doppio da sé e lo renda inaccessibile all'annientamento, per fargli sopportare quelli che si devono chiamare, in questo caso, con un termine preso a prestito dall'ambito dell'estetica, *i giochi del dolore*. Si tratta infatti di quella stessa regione in cui si scatenano i fenomeni dell'estetica, un certo spazio libero. Ed è in esso che si dà la congiunzione tra i giochi del dolore e i fenomeni della bellezza, mai messa in rilievo, come se pesasse su di essa [su tale congiunzione] non so che tabù...¹²

La bellezza, la grazia delle vittime di Sade costituisce il limite, il limite che impedisce l'annientamento dell'oggetto, ma è il limite in cui «l'essere sussiste nella sofferenza».

¹⁰ Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, Nota I al § 57, p. 178.

¹¹ Lacan, J., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 304.

¹² Ivi, pp. 304-305, corsivo mio.

«La sofferenza è qui concepita come una stasi che afferma che ciò che è non può rientrare nel nulla da cui è uscito»¹³: questa stasi, che permette i «giochi del dolore» e tiene l'oggetto appena al di qua dell'annientamento, è quello spazio libero del gioco in cui si riparte da niente, cioè dallo spazio in cui sorge una legge.

Allora, di nuovo, anche qui Kant sarebbe solidale con Sade? Credo di no¹⁴. Mi sembra che quel che Lacan voglia dire in questo caso è che nel sadismo, in accordo con il suo «fantasma», la bellezza è solo uno strumento, un mezzo, finalizzato al permanere del godimento, all'indugiare sul godimento, alla sua stasi: le sue vittime bellissime vengono mutilate, torturate, ma fantasmaticamente non annientate, per permettere la reiterazione del godimento. Nel caso di Kant l'accento è spostato sul lato che permette di entrare in contatto con la «natura (del soggetto)», con il suo «sostrato sovrasensibile», proprio mediante la conservazione dell'oggetto, a un indugiare sull'oggetto, alla cui esistenza (al cui possesso, al cui consumo, al cui godimento) non siamo interessati. Ma proprio mediante la bellezza, che non può rifarsi a criteri concettuali, a una legge già instaurata, il bello kantiano lascia affiorare il continente sconfinato della contingenza umana, la natura umana allo stato di pura potenzialità, prima di ogni organizzazione simbolica, e tuttavia percepibile solo attraverso di essa. La «natura (del soggetto)» rimanda a una legge indeterminata, non pronunciabile, una «regola universale che non si può addurre»¹⁵.

Questa lettura aiuterebbe a comprendere le ragioni della traduzione di un passo decisivo della tragedia proposta da Lacan (considerata da George Steiner come l'interpretazione più improbabile del passo, al limite delle possibilità grammaticali)¹⁶. Lacan si riferisce al dialogo tra Antigone e Creonte:

Antigone dice molto chiaramente: tu hai fatto delle leggi. E qui, ancora una volta, viene eluso il senso. Traducendo parola per parola: *poiché niente affatto Zeus era colui che ha proclamato queste cose a me*. Naturalmente si capisce che intende dire, e vi ho sempre detto che è importante non capire per capire: non è Zeus che ti dà il diritto di dire questo. Ma non è quello che ella dice. *Antigone rinnega che sia stato Zeus a ordinare quello che ha fatto. E nemmeno è stata la Dike, che è la compagna, la collaboratrice degli dèi quaggiù*¹⁷.

Senza entrare in questioni filologiche, di cui non ho competenza e che qui importano poco (è del pensiero di Lacan che qui si tratta, non dell'*Antigone*), non c'è dubbio che la decisione di Lacan sia ardita, ma sembra quasi dettata dalla suggestione kantiana relativa al «libero gioco» delle facoltà conoscitive, quel «certo spazio libero» in cui «si scatenano i fenomeni dell'estetica». Il riferimento alle leggi non scritte non viene infatti identificato da Lacan con le leggi del sangue o della famiglia, o con un ordine trascendente della Giustizia di contro alle leggi positive, storiche e solo umane, ma dall'«evocazione – scrive Lacan – di ciò che è effettivamente dell'ordine della legge, ma che non trova sviluppo in alcuna catena significante, in niente»¹⁸.

Questa esposizione a una *legalità, che resta tuttavia indeterminata* (che cos'altro può essere, infatti qualcosa che è «dell'ordine della legge», ma che non trova posto in nessun

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Come probabilmente non lo è neppure sul versante dell'imperativo categorico: si veda a questo proposito la lettura che ne dà Žižek, S., «Lacan and Sade. The Ideal Couple», *lacanian ink*, 13, 1998, pp. 12-25.

¹⁵ Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, cit., § 18.

¹⁶ Steiner, G., *Antigones*, Yale University Press, New Haven-London 1984, p. 93.

¹⁷ Lacan, J., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 324. Il secondo corsivo è mio.

¹⁸ *Ibid.*, corsivo mio.

enunciato, in «niente»?), da cui soltanto può scaturire un ordine, una legge, ma che può inghiottire di nuovo ogni legge determinata nell'indistinto, nell'insensato, nel potenziale, è un elemento *perturbante* di ogni mondo culturale. La mia ipotesi, lo si sarà capito, è che questa forzatura lacaniana subisca l'attrazione dell'idea kantiana di una «natura (del soggetto)», che «dà la regola all'arte (della produzione del bello)», dove questa «natura (del soggetto)» è identificata con «il sostrato soprasensibile di tutte le sue facoltà (che nessun concetto intellettuale raggiunge)», unico criterio (soggettivo, ma universalizzabile, e quindi comprensibile), di «quella conformità a scopi, estetica ma incondizionata, nelle belle arti», che deve avanzare la legittima esigenza di dover piacere a ciascuno¹⁹. Invece di rimandare alla «cosa in sé» in quanto opposta al fenomeno come antecedente di *das Ding*, mi pare che sarebbe certamente più illuminante rimandare a questo sostrato soprasensibile come natura (del soggetto).

Antigone, dice Lacan, è bellissima, è portatrice del «bagliore della bellezza», ma «l'effetto di bellezza è un effetto di accecamento. Qualcosa accade ancora più in là, qualcosa che non può essere guardato», e che emerge chiaramente quando Antigone si dipinge come Niobe nel momento della sua pietrificazione. E «con che cosa si identifica se non con quell'inanimato che Freud ci insegna a riconoscere come la forma in cui si manifesta l'istinto di morte? È proprio di un'illustrazione dell'istinto di morte che si tratta»²⁰, conclude Lacan.

Antigone è detta anche portatrice del «desiderio puro» (o, «desiderio di niente»²¹, che non è affatto mancanza di desiderio, ma è rapporto con quel «niente» che negava il riferimento di Antigone a ogni legge, anche non scritta o divina, pur restando «dell'ordine della legge»), il cui senso non è facile interpretare. C'è chi lo identifica con quel desiderio proprio, su cui non bisogna cedere²², e chi vi vede la fine del desiderio e il prevalere della pulsione di morte, o invece il punto di confluenza in cui il desiderio può perdersi nel godimento. A me sembra che su questo punto Lacan sia abbastanza chiaro: il desiderio di Antigone non è semplicemente il desiderio dell'Altro che si innesta sul desiderio di sua madre, perché sua madre è Giocasta sposa di Edipo e, come i suoi fratelli, Antigone è il frutto di un incesto. Nessuno dei suoi fratelli «si assume il crimine, la validità del crimine, al di fuori di Antigone»²³. E qui torna il termine «crimine», che avevamo trovato usato già a proposito di Sade, addirittura come sospensione delle leggi della natura, come quello spazio libero dell'estetica evocato dai sadiani «giochi del dolore».

Nell'incontro della settimana successiva (15/6/1960) Lacan torna sull'effetto del bello, ma dice che intende cedere la parola a Pierre Kaufmann, per la sua competenza a esplorare un «campo», un

punto di articolazione, che considero essenziale per la prosecuzione del mio discorso, vale a dire la definizione del bello e del sublime come è stata posta da Kant. In effetti si trova in Kant una modalità di analisi categoriale di grande portata, che consente di ricongiungersi allo sforzo di strutturazione topologica che perseguo di fronte a voi. Richiamare le intuizioni di Kant, per coloro fra voi che hanno già aperto la *Critica del giudizio* [...] mi pare un momento essenziale... (334).

¹⁹ Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, cit., Nota I al § 57, pp. 178-179.

²⁰ Lacan, J., *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 327-328.

²¹ Ivi, p. 345.

²² È la nota tesi lacaniana: «Propongo che l'unica cosa di cui si possa esser colpevoli, perlomeno nella prospettiva analitica, sia di aver ceduto sul proprio desiderio»; ivi, p. 370.

²³ Ivi, p. 330.

Benché l'edizione curata da J.-A. Miller dei *Seminari* non riporti la relazione di Kaufmann, questa è reperibile altrove²⁴, e presenta un certo interesse.

Kaufmann inizia citando alcuni passi del *Werther* goethiano, e caratterizza la riflessione kantiana come la ricerca di una soluzione filosofica all'impasse che ha impegnato l'eroe di Goethe. Secondo Kaufmann, Kant è riuscito a fare, da un punto di vista filosofico, quello che Werther, come personaggio, non riesce a fare, e che lo porterà al suicidio: il suicidio di Werther è dovuto all'impotenza in cui si è trovato di raggiungere una posizione di equilibrio tra la vita e il sentimento stesso della vita, che ci è dato fin dall'inizio, con il sentimento del bello; tra la vita, la trascendenza del senso della vita che culmina nell'ebbrezza della divinizzazione, e infine la morte. La soluzione kantiana ruota intorno alla questione fondamentale della sua estetica, vale a dire la costituzione trascendentale dei segni, la condizione di possibilità dei segni nella loro accezione estetica. Questa caratterizzazione, a prima vista inaspettata, in realtà non lo è: se la terza *Critica* è, in uno dei suoi aspetti fondamentali, una profonda revisione della dottrina dello schematismo della prima *Critica*, è, necessariamente, anche una ricerca sulle condizioni di possibilità dei segni nella loro accezione estetica. Segue un'esposizione, grosso modo condivisibile, dei quattro momenti dell'*Analitica del bello*, mentre il legame del bello con il sublime viene identificato nel sacrificio del bell'accordo della nostra sensibilità con l'esperienza, nel sacrificio della pretesa dell'immaginazione di comprendere il sensibile, e nel sorgere di un sentimento diverso, quello di un'altra potenza, cioè della ragione. Il punto più interessante, ma poco sviluppato, di questa esposizione di Kaufmann, è il legame che cerca di stabilire tra la costituzione stessa della nostra esperienza nella terza *Critica* e il sentimento di morte nell'arte classica. Il commento di Lacan, elogiativo, è però molto elusivo. Lacan non si impegna in un confronto con la terza *Critica* kantiana, così come J.-A. Miller venticinque anni dopo, in un seminario del 1985 dedicato allo scritto di Lacan *Kant con Sade*²⁵, richiama esplicitamente la terza *Critica*, «la più misteriosa». Ma anche in questa occasione si rimanda all'esposizione fattane da un filosofo, in questo caso Gérard Lébrun²⁶. Nelle pagine di Miller emergono molte questioni di grande interesse («dobbiamo leggere e rileggere la prima pagina di *Kant con Sade* per capire che la psicoanalisi è possibile soltanto con Kant»; «la tesi di Lacan è che dobbiamo studiare le condizioni di possibilità della psicoanalisi»). L'affermazione di Lacan, in apertura del suo saggio su Kant e Sade, riguardo a «ciò che cammina nelle profondità del gusto», viene ricondotta da Miller a una nozione di «gusto» kantiana, ricostruita, appunto, sulla scorta di Lebrun. E tuttavia, anche in questa occasione, abbiamo degli indizi, anche promettenti, che non trovano però uno sviluppo adeguato.

La strada che allora perseguirei è quella della «purezza», purezza del desiderio in Antigone, purezza del principio dei giudizi estetici in Kant. Questa purezza riguarda in Kant solo il principio, non tutto quello che vi si associa nei giudizi estetici effettivi, che non ha affatto bisogno di essere puro. Nel caso di Kant, la purezza riguarda una serie di privazioni, di mancanze: il principio determinante del giudizio di gusto è *privo* di interesse per l'esistenza dell'oggetto e rimanda a una «conformità a scopi *senza scopo*» (ol-

²⁴ Il testo letto da Kaufmann in quell'occasione non è trascritto nell'edizione dei seminari di Lacan curata da J.-A. Miller, ma è disponibile in Lacan, J., *Le séminaire, Livre VII*, Paris, pubblicazione fuori commercio della Association Freudienne Internationale, oppure in rete.

²⁵ Miller, J.-A., «A proposito di 'Kant con Sade'», in Id., *Delucidazioni su Lacan*, ed. it. a cura di M. Fiocchi, Antigone, Torino 2008, pp. 38 sgg.

²⁶ G. Lebrun, scomparso nel 1999, ha trascorso molti decenni a San Paolo, e ha insegnato a Aix-en-Provence. Il riferimento è probabilmente al suo notevole libro *Kant et la fin de la métaphysique* (1970), Poche, Paris, 2003.

tre a concernere il giudicante nella sua singolarità, e a porsi sempre soltanto come esemplare di una regola che «non si può addurre»): riguarda dunque un piacere che è solo eventualmente legato a un oggetto, ma che non deriva da nessuna caratteristica regolabile, preventivabile, dell'oggetto stesso, ma solo da una riorganizzazione della struttura del soggetto su quell'occasione. E tuttavia, mentre anche «i giochi del dolore» di Sade mostrano quello che si potrebbe chiamare un «disinteresse per l'esistenza dell'oggetto», lì questo disinteresse è il puro accecamento del *sadico* nei confronti delle sue vittime, che, prigioniere del suo fantasma, non possono morire, e restano belle, incredibilmente, anche se mutilate e soggette a infinite agonie. Questa fantasia dei personaggi di Sade è la negazione di tutto ciò che l'*Antigone* di Sofocle, e la sua protagonista Antigone, rivelano e ci mettono sotto gli occhi: e cioè che la purezza del desiderio, l'immersione nella «natura (del soggetto)» al di qua di ogni legge esplicitabile ha come condizione un rapporto con la nostra costitutiva mancanza e indeterminazione, che ogni fantasia di pienezza e saturazione nel godimento è mortale, che «l'indugiare» nel libero gioco delle facoltà può essere mantenuto solo nell'incompletezza, non nella reiterazione fantasmatica di qualcosa che viene tenuto in vita solo per essere consumato in un godimento illimitato, mortale. L'*estetica* kantiana sembra sfiorare questa dimensione, in quanto permette il rivelarsi, l'affiorare, il trasparire, il sentire nella bellezza (dell'opera d'arte) quel fondo di indeterminatezza che è la «natura (del soggetto)», potenzialmente distruttiva, ma in definitiva vivificante. «È soltanto quando all'oggetto – e *solo all'oggetto* – si rivendica il posto della 'cosa' e il soggetto è esplicitamente mantenuto a distanza che possiamo parlare di sublimazione»²⁷.

Credo sia questo il fascino esercitato su Lacan dalla terza *Critica* kantiana nel momento in cui sintetizza uno dei risultati principali del suo seminario nell'idea che «la funzione del desiderio deve restare in un rapporto fondamentale con la morte».

Ho voluto mostrarvi come la funzione del significante nell'accesso del soggetto al proprio rapporto con la morte potesse esservi resa più tangibile che non attraverso un riferimento di connotazione. È per questo che negli ultimi incontri ho cercato di farvela riconoscere in una forma estetica, cioè sensibile, quella del bello – giacché la funzione del bello consiste appunto nell'indicarci il posto del rapporto dell'uomo con la propria morte, e nell'indicarcelo precisamente in un abbagliamento²⁸.

Nella sublimazione culturale e artistica la sostituzione della meta riguarda entrambe le pulsioni intrecciate e ambivalenti, quelle erotiche e quella di morte, che lasciano intravedere un resto non sublimabile, che riguarda l'entrare della morte nella vita, l'essere «tra-la-vita-e-la-morte»²⁹, con tutta la sua potenzialità di dissolvimento mortifero nell'indeterminato, ma anche vivificante, vitale, se si tratta di riattingere con la dovuta distanza – mediante certi prodotti culturali non preventivabili – quello spazio libero, non già occupato da leggi, in cui si stabiliscono le leggi.

Ricostruire questo «libero spazio» evocato da Lacan, può forse essere utile, oggi che nelle nostre società occidentali sembra che esso rischi l'eclissi, grazie al prodursi di una tendenziale dissociazione tra prodotti «belli» – nel senso edulcorato in cui la dimensione inquietante della bellezza viene tendenzialmente cancellata in una visione della cultura e dell'arte fatta per occupare o saturare «spensieratamente» la percezione della mancanza – e prodotti «brutti», in cui i «giochi del dolore» non vengono messi in scena, ma agiti.

²⁷ De Kesel, M., *Eros and Ethics. Reading Jacques Lacan's Seminar VII*, Suny Press, New York 2009, p. 241.

²⁸ Lacan, J., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 342.

²⁹ Ivi, p. 317.

IL LINGUAGGIO DEL RICONOSCIMENTO: PER UNA POLITICA DI QUALITÀ DEI PAESAGGI

Massimo Venturi Ferriolo

La tensione dell'esistenza percorre i quadri della vita umana associata con i loro simboli che esprimono lo scarto tra il desiderio e la realtà, le funzioni immaginate e il mutamento incessante della società con la sua narrazione: una storia incisa sul territorio. Le misure di tale tensione sono svelate dalla costante mutevole relazione tra società e ambiente fisico, tra uomo e territorio.

L'esistenza fonda e modifica paesaggi. L'arte di costruire radica l'uomo a un luogo, dove dimora per vivere. Tuttavia gli esseri umani devono ancora imparare ad abitare, quindi a esistere curando i propri luoghi di soggiorno – sostiene Heidegger¹. Con la cura della terra dovrebbero proteggere e far crescere con dedizione le cose, applicando la cultura nel suo aspetto iniziale di coltivazione del campo, e edificando in modo appropriato quelle che non crescono da sé. La cura e l'edificare s'identificano nel costruire, l'attività della stessa natura umana. In che misura? La misura dell'esistenza, dell'abitare, che consiste nel costruire edificando cose, presso le quali e con le quali soggiornano in una trama di relazioni locali, dove tutti gli esseri umani vivono².

Tra le cose c'è un collegamento, una connessione che le unisce all'abitante percipiente. Questa è ecocompatibilità, garanzia di un ambiente di qualità, dove lo sguardo percepisce il benessere complessivo: un dialogo tra uomini, piante, animali e minerali.

Abitare, dunque sono. Esisto non da solo ma con altri che riconosco, persone e/o cose in un rapporto misurato al quadro di vita. La relazione è fatta di rapporti, distanze misurabili disposte in uno spazio che formano una costellazione visibile. La misura fonda la dimensione antropologica con le sue relazioni in funzione ai problemi della società attuale, evidenti nell'abitare. Ogni paesaggio è un prodotto sociale e segue i ritmi dell'uso della terra. Così progetto è anticipazione al seguito del processo di paesaggio.

Il paesaggismo, nella sua qualità di processo duraturo, si basa sull'equilibrio tra i bisogni sociali, l'economia e l'ambiente, di cui il paesaggio è il *quadro di vita* che riflette le qualità di un territorio: la sua espressione locale.

Una buona pratica di paesaggio mira alla qualità delle relazioni locali con l'obiettivo primario del benessere fisico e psicologico degli abitanti, attraverso la cura delle condizioni ambientali, economiche, di lavoro e dei rapporti sociali. Ha per obiettivo il benessere di tutti, che si traduce nella soddisfazione per un quadro di vita dalla buona visibilità etica ed estetica. Per quadro di vita intendiamo l'insieme composto dall'ambiente, dagli spazi dell'esistenza e dell'incontro, dall'amalgama sociale, dall'eterogeneità degli individui, dalle condizioni economiche. Fondamentalmente, dalla sistemazione dello spazio: dal processo di paesaggio. Un disegno di vita concreta esamina tutte queste relazioni costitutive del benessere nella loro qualità di costellazioni, dove si muovono elementi eterogenei intrecciati tra loro; costellazioni di condizioni di vita oggettive e/o soggettive percepite.

¹ Heidegger, M., «Costruire Abitare Pensare», in Id., *Saggi e discorsi*, tr. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 96-108.

² *Ibid.*

Il benessere è un obiettivo di coesione sociale ed è lo scopo di ogni pratica attenta all'insieme delle relazioni costitutive di un paesaggio come *ethos*, in una dinamica continua tra le condizioni dei singoli e quelle sociali, economiche e ambientali. Paesaggio è trasformazione incessante di una costellazione. Il benessere deve essere quindi condiviso, come l'abitare lo stesso luogo, in quanto totalità di rapporti vicendevoli tra individui, gli uni con gli altri e con l'ambiente fisico della loro esistenza – con la condivisione del territorio. Le relazioni si fondano sull'uniformità e l'equilibrio. Questo dato di fatto costituisce realmente un paesaggio, non comprensibile altrimenti, soprattutto se continuiamo a cercare di definirlo, lontani da un accordo condiviso, e non di governarlo. La prospettiva reale, concreta e utile è il governo del processo di paesaggio con attenzione per il benessere, figlio della sua qualità.

La *Convenzione europea del paesaggio* recupera la dimensione relazionale del territorio, risalendo alla visione originaria dei rapporti tra le cose per ritrovare il significato dell'esistenza, riannodando i fili di una tradizione qualitativa del vivere bene nei luoghi, connessi al profondo significato della dimora: *abito quindi sono*.

Il processo di paesaggio è nella *Convenzione europea del paesaggio* un chiaro desiderio codificato: un progetto di protezione, di sviluppo e di formazione basato sul riconoscimento di una realtà ineludibile; il desiderio di «un nuovo strumento dedicato esclusivamente alla salvaguardia, alla gestione ed alla pianificazione di tutti i paesaggi d'Europa»³. Questo strumento è la stessa Convenzione: un progetto esplicito. L'*incipit* dell'ultimo comma del *Preambolo* recita infatti: «Desiderando istituire...». L'intero *Preambolo* ripete più volte i *desiderata*, come i dettagli di un ambizioso *masterplan* per un processo di paesaggio.

La qualità e la novità del «progetto convenzione» si basano sui diversi piani, culturale, ecologico, ambientale e sociale, derivati dalla concezione economica che considera la potenzialità di risorsa percepibile da governare dei paesaggi, creandovi posti di lavoro per il benessere degli abitanti. Incide in questo quadro la coscienza delle potenzialità propulsive di un paesaggio per l'elaborazione delle culture locali nel variegato patrimonio culturale e naturale dell'Europa.

La qualità della vita si deve affermare ovunque, senza eccezione alcuna, indipendentemente dal giudizio estetico, nelle città, nelle campagne, nei territori degradati e di qualità così come negli spazi eccezionali e quotidiani. La cura si sposta sul luogo dell'abitare e sulla sua qualità. L'etica riprende il suo primato sull'estetica, secondo l'antico precetto che il buono è bello. Il bello in sé, staccato dalla realtà vivente, è un'astrazione. La qualità e non la bellezza è essenziale in vista del successo di ogni iniziativa culturale, quindi di cura economica e sociale pubblica e privata. Osserviamo il risultato delle azioni. Sosteniamo i comportamenti idonei a favorire i tre principi presenti nel *Preambolo*: benessere, soddisfazione, identità; concetti che marcano insieme allo sviluppo dell'individuo e alla sua affermazione socio-culturale nell'esistenza giornaliera. Solo l'idea dell'identità va rivisitata in favore del riconoscimento. Questa è la vera bellezza di un paesaggio che dà all'osservatore la certezza di essere riconosciuto e accettato.

Lo sviluppo dell'individuo e la sua affermazione quotidiana sono evidenti nelle sue opere, nelle quali egli si riconosce in un quadro di riferimenti dove leggiamo lo spirito di un luogo. Sono il risultato dell'attività e segnano qualitativamente un paesaggio, entrando a far parte degli astri della sua costellazione: forme precise, molteplici e varie che hanno significato caratterizzando i quadri di vita. Il loro segno temporale oltrepassa il presente proiettandosi nella narrazione, aperta al futuro. Le opere sono durature e hanno luogo e data. Testimoniano la temporaneità di un racconto inserito nello spazio

³ Così la traduzione di Priore, R., *Convenzione europea del paesaggio. Il testo tradotto e commentato*, Edizioni Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria 2006, p. 75.

e nel tempo. Opere sono anche le istituzioni preposte alla qualità e sono in incessante trasformazione al pari della stessa attività dell'abitare.

I paesaggi, realtà viventi in continua trasformazione, appartengono ai loro abitanti, che non possono subirne le trasformazioni senza parteciparvi. Il riconoscimento di un ruolo decisionale offre loro l'occasione d'identificarsi con i territori dove vivono e lavorano, d'immedesimarsi con l'ambito complessivo della loro vita nella totalità dei suoi caratteri, con la sua storia, con le sue tradizioni, soprattutto con la sua cultura. Quest'ambito è eterogeneo con una trama di relazioni al suo interno: una morfologia da evidenziare, da svelare e riconoscere, non una tipologia di forme. Non dobbiamo enunciare identità, appartenenze, forme ma relazioni di paesaggio. Va colta la loro visibilità entrando nei luoghi, scomponendone le trame. Solo allora appartenenze, forme e istituzioni hanno senso.

L'organizzazione dello spazio rivela l'agire ovvero le «modalità delle pratiche collettive individuali»⁴: le opere dinamiche d'interi popoli, opere relazionali. Ogni luogo è antropologico. Nella sua scala si leggono le varie misure spaziali e temporali con il ruolo giocato dai singoli e dalle comunità nei secoli: un susseguirsi narrativo di rapporti sociali e naturali che formano un luogo di relazioni con misure da osservare. Questi rapporti vanno intesi come relazioni sul limite di un ecotono, di un confine tra la natura, da una parte, e la cultura, dall'altra, che agisce e crea il senso, completando la narrazione intessuta da millenni: la narrazione della tensione dell'esistenza.

Possiamo allora proporre soluzioni in un ambito dove interagisce il rapporto, evidenziato da Bernard Lassus, tra substrato – supporto – apporto, a partire da un suolo originario su cui la società ha costruito un supporto, dove l'individuo deposita il contributo del suo vissuto con la domanda di qualità⁵; quella degli abitanti paesaggisti che hanno indicato una specifica pratica di paesaggio. Una sistemazione che sconfini nell'immaginario incommensurabile, superando il puro orizzonte percepibile.

La *Convenzione europea del paesaggio* contiene tutti questi enunciati. La relazione con il luogo di vita alimenta la formazione del senso dell'appartenenza e la coscienza delle diversità locali. La qualità interessa concretamente ogni paesaggio nella sua globalità e complessità di ambito totale dell'esistenza con i caratteri etici ed estetici di una narrazione, che va letta da ogni politica e, di conseguenza, presa in considerazione da ogni progetto. Lo scopo è mirare alle singole peculiarità, spaziando dalla pura e semplice conservazione alla vera e propria creazione, passando per la protezione, la gestione e la sistemazione: seguendo in pratica il processo di paesaggio.

La vita quotidiana è sottoposta a trasformazioni accelerate dalle tecniche di produzione, dallo sviluppo della pianificazione, dei trasporti, del turismo, ma soprattutto della globalizzazione dell'economia. L'incessante mutamento dei paesaggi è una realtà. Queste premesse chiariscono l'essenza della qualità e la reale consistenza dei luoghi con il desiderio di garantire il processo di paesaggio nella sua trasformazione, governandolo a partire dagli e con gli abitanti. Essi abitano un luogo, lo vestono e sanno cogliere la qualità della fattura del loro abito.

Abito dunque sono, posso indossare un abito di qualità e mantenere o migliorare le mie abitudini. È la mia aspirazione, il desiderio di soggiornare in una dimora di qualità – un fine legittimo. Vivere bene significa essere ben vestito, avere in loco un sarto raffinato, non voler essere compensato da surrogati o ideali estetici. Significa aspirare a una quoti-

⁴ Augé, M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, tr. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 1993, p. 50.

⁵ Sul tema ci permettiamo di rinviare al nostro *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus*, Guerini e Associati, Milano 2006.

dianità buona e bella, con la possibilità di riconoscere i propri luoghi, seguendo tutti i lineamenti della loro trasformazione, indipendentemente dalla scala dei valori estetici.

Non c'è qualità senza il coinvolgimento degli abitanti, che va progettato e consolidato: un'azione basata sul riconoscimento della vita attiva. Questo è l'obiettivo. A livello giuridico si è istituito il diritto alla qualità e alla partecipazione, ma anche il diritto all'appartenenza: la partecipazione alla dimensione paesaggistica del territorio dove vivo e di cui sono parte. Mi riconosco e ho il mio ruolo in un luogo: un ruolo attribuito, che per i greci era la prima misura di comportamento, e il suo conflitto latente con il luogo era recitato a teatro perché fosse da monito per le comunità – un insegnamento a partecipare con equilibrio. Un'azione realmente politica.

La qualità si coglie con la percezione, concetto cardine della definizione di *paesaggio* nella *Convenzione europea del paesaggio*. Un paesaggio si crea con gli occhi. Lo sguardo lo comprende. La sua valutazione coinvolge tutti gli attori sociali in un dialogo vicendevole. Non è riservata a un numero ristretto di esperti. È una realtà democratica: un assunto che costituisce il *pivot* giuridico ed etico della *Convenzione europea del paesaggio*. La sua realizzazione richiede l'offerta agli abitanti della reale possibilità di esercitare i loro diritti, da soddisfare con una corretta informazione e la conseguente messa in opera di tutti gli strumenti idonei a promuoverla. Si apre solo così l'accesso alla partecipazione e alla capacità di valutare la qualità dei quadri di vita. Si avvia anche il processo di valutazione in una scala di valori e soprattutto la capacità di prendere le decisioni sulla loro modificazione e gestione. Un paesaggio costituisce un patrimonio comune e una risorsa condivisa che richiede l'azione mirata di una cura della dimensione paesaggistica, governando e armonizzando le trasformazioni causate dal naturale sviluppo della società e da quella meno naturale, ma più aggressiva, dell'economia.

Lo sguardo ingloba una serie di azioni. La percezione non è la semplice osservazione di un orizzonte, ma la possibilità di cogliere la connessione dei diversi elementi vitali all'esistenza e dei segni dell'appartenenza: il loro riconoscimento. Scorge le relazioni per interpretare la realtà. Permette un'analisi dei luoghi e di *percepire*, nel senso proprio di acquisire informazioni sullo stato e i mutamenti dell'ambiente circostante di vita tramite i cinque sensi. Il corpo percepisce e riconosce. La dimensione corporale attiva della percezione impegna i sensi in un'attività specifica, permettendoci di entrare in relazione con il mondo: è conoscenza, un'afferrare; un sapere senza bordi sull'esistenza dell'uomo in un mondo che abita, dove cammina, lavora, possiede cose. Riguarda il mondo tattile e visibile della vita con i suoi cambiamenti reali, con i suoi racconti, regno di evidenze originarie.

L'abitante riconosce la sua appartenenza a un uno in se stesso distinto di parti eterogenee: partecipa a una costellazione concreta di elementi variegati visibili e celati – come le stelle del firmamento – che si muovono entro un quadro unitario e sono analizzabili individualmente nella loro unicità, con una propria essenza autonoma, e nel tempo nella loro appartenenza a una totalità dalle trame molteplici, decifrabili con lo sguardo attento del paesaggista informato. Questo scorge un ambito di vita composto di una connessione eterogenea di rapporti entro una mutevole totalità da cogliere intrattenendosi nel mondo: un patrimonio riconoscibile dove dimorare è esistere. Io sono, ripetiamo, significa io abito. La mia esistenza si relaziona con più cose/individui. S'inserisce in una trama di rapporti alla quale appartengo e dove mi riconosco.

Un territorio percepito invita a formulare alcune domande. Quali universalità costituiscono questo paesaggio, quale trama lo caratterizza e lo differenzia da un altro? Qual è il suo orizzonte e che cosa c'è oltre? Quali paesaggi appartengono allo stesso luogo o ad altri luoghi? Dove giunge la circonferenza spaziale di un luogo e quella di un paesaggio? Quali relazioni intercorrono tra i luoghi e, conseguentemente, tra i paesaggi? La

grandezza dello spazio è un fatto ottico o l'universalità di un intreccio d'elementi? Come mi rapporto, io abitante, con tutti gli altri elementi, animati e inanimati? Sono riconosciuto? Come?

Lo sguardo coglie una costellazione eterogenea di rapporti nel quadro di una totalità mutevole⁶. Attraversa orizzonti, domandando a ogni singolo elemento la sua essenza, incontrando così non singolarità pure e semplici, chiuse in sé, ma legate a situazioni e circostanze, in relazioni di prossimità o di distanza: relazioni che manifestano la profondità dei luoghi che attraversiamo osservandoli; componenti di paesaggi da governare nel loro processo di trasformazione.

L'itinerario attraverso l'intreccio degli elementi è interno all'ambito della loro appartenenza che determina il carattere di un luogo. Appartenere allo stesso spazio, alla stessa cultura, alla stessa realtà eterogenea, allo stesso gergo è far parte di un paesaggio. Distanze e vicinanze inserite in un ambito non definito, ma circoscrivibile: lo attraversano e lo completano. Come in una costellazione con le sue linee di congiunzione tra una stella e un'altra, tra un pianeta e un altro, tra una stella e un pianeta e così via all'infinito, ci sono intrecci, corrispondenze, legami, concordanze e dissonanze dell'eterogeneo, sovrapposizioni, immagini riflesse. Riflesse nella visibilità senza confini dei paesaggi e senza le quali non è afferrabile il loro contenuto: trama d'intrecci molteplici e non semplice compresenza locale.

La relazione è tra elementi numericamente differenti in divenire e non fissa o continua. Nell'appartenenza è riflessa la qualità dell'esistenza, il valore dei luoghi. È riflesso anche un principio di democrazia locale che richiede il riconoscimento di tutti gli elementi – persone e cose – e il loro diritto a non subire le modificazioni del loro quadro di vita senza potervi partecipare. Ogni comunità ha diritto alla sistemazione della propria dimora nella totalità etica dei suoi caratteri, tra storia, tradizioni e, soprattutto, cultura. La qualità dei paesaggi e la partecipazione democratica marciano insieme. L'attenzione coinvolge l'intero quadro di vita delle popolazioni con i grandi problemi della società europea.

L'ambiente vissuto, percepito e conosciuto, fonda l'esperienza sociale contemporanea del paesaggio, che ha anche una dimensione cognitiva fatta di dati oggettivi di percezione. La contemporaneità non è, però, soltanto attualità. La sua esperienza si costituisce con lo sguardo bivalente, orizzontale e verticale, che mostra obiettivamente allo stesso tempo la presenza di diverse epoche in uno spazio visivo. Questo è un dato certo della qualità, un «marchio» che si coglie connettendo le relazioni tra temporalità e contemporaneità, quando queste sono accessibili. Relazioni fondamentali per la qualità delle politiche.

Una volta chiusa la questione della dimensione percettiva e del ruolo attivo delle popolazioni è chiaro che il dibattito si apre sulla conseguente aspirazione alla qualità. Vede, dunque, *dove sono*.

Io abito qui, coltivo, dunque sono. Lo sappiamo bene, in particolare dopo Heidegger. Coltivare è curare, così come cultura: il verbo è latino, *colere*. L'uomo non vive da solo ma con altri. La cura «chez soi» è anche «chez autres». La cura del paesaggio è medesima con quella della persona. Prendersi cura è la qualità delle politiche. Non è solo un fatto materiale, anche spirituale. Curare è anche venerare un luogo, un dio, senza dimenticare le persone. Interessa la totalità dell'esistenza del singolo e della società nel suo complesso, la comunità degli uni e degli altri: dei valori condivisi.

⁶ Per quanto sostenuto e per la «costellazione concreta», si veda Guzzoni, U., «Landschaften», in Id., *Wege im Denken: Versuche mit und ohne Heidegger*, Karl Alber Verlag, Freiburg-München 1990, pp. 25-59; tr. it. di A. Stavru in Id., «Paesaggi. J'aime les nuages...», *Itinerari*, 3 (1994), pp. 7-29.

L'identità è un concetto ora piuttosto discusso sul versante antropologico e giuridico, una *vexata quaestio* che trova in Remotti la punta di lancia⁷, posta anche nella sua ambiguità da giuristi come Cartei con particolare riferimento al *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. Il *Codice* con il suo tradizionale ancoramento alla tutela dei beni paesaggistici e ai precetti estetici crociani appare contraddittorio dinanzi allo spirito della *Convenzione europea del paesaggio*. L'articolo 131 definisce subito, senza mediazioni, il paesaggio «il territorio espressivo d'identità», senza quindi un accenno immediato alla percezione e privando molti quadri di vita della loro dignità paesaggistica. Nel comma successivo si delineano gli «aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale». Una condizione rigida del paesaggio si manifesta subito come noi e il nostro patrimonio culturale.

Non ci soffermiamo ad analizzare il *Codice* in rapporto alla *Convenzione europea del paesaggio*. Alcuni giuristi hanno messo in risalto le contraddizioni. È il loro compito. Ci soffermiamo dove ci conducono le riflessioni sulla qualità dei quadri di vita con i suoi contenuti eterogenei, dove va messa in evidenza la formula astratta e ambigua dell'«identità nazionale» sottolineata da Franco Cartei⁸.

L'uso ed abuso del termine identità ha in sé difficoltà e ambiguità. La parola rinvierebbe essenzialmente alla specificità di un paesaggio e ai suoi caratteri distintivi di fronte ad altri vicini o lontani. Non è priva di rischi semantici e politici, perché potrebbe condurre a una dimensione di esclusione e di stallo dell'evoluzione⁹. La deriva ideologica può formare un blocco mentale nella trasformazione in termini di conflitto di riconoscimento e di accoglienza in direzione di un'integrazione rigida che si pone fuori dall'eterogenea costellazione dell'uno in se stesso distinto.

Occorre un linguaggio nuovo per comprendere ed esprimere meglio i quadri di vita nella loro complessità: il linguaggio del riconoscimento. Un paesaggio è un tema politico, economico e sociale che supera le ideologie identitarie e, come tale, può proporsi alla stregua di un pensiero del riconoscimento. Tutto ciò che compone e anima un quadro di vita entra in una relazione. Riconoscimento delle differenze, alterità, dei bisogni, dell'economia e società, dei beni materiali, spirituali e culturali, del patrimonio, dei diritti e doveri, è reale capacità di percepire paesaggi.

Viviamo un'epoca travagliata, critica, dove i luoghi della vita sfuggono alla comprensione perché attraversati da una trasformazione rapida, incessante. Perdiamo il senso della coerenza dei paesaggi in cui viviamo e che osserviamo. Non afferriamo la loro specificità, il loro ordine. Cogliamo ovunque gli effetti della globalizzazione. Dinanzi all'incomprensibile, l'incerto, l'ininterpretabile, di fronte all'indefinibile flusso del tempo e alla scarsa narrativa si formano per reazione le certezze identitarie e i linguaggi della rappresentazione. Avanza la ricerca di linguaggi che non sollevino dubbi, per attenuare la nostra insicurezza.

François Laplantine propone di fronte a questa realtà un altro approccio ai temi e problemi: un invito secco a pensare, parlare e scrivere altrimenti, in modo differente¹⁰. Bisognerebbe abbandonare il paradigma dell'ordine e della definizione per entrare nel flusso. Un pensiero fluttuante senza bordi accoglie le nostre riflessioni; un pensiero relazionale per capire piuttosto che designare o definire. La realtà eterogenea va compre-

⁷ Remotti, F., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁸ Cartei, G.F., «Codice dei beni culturali e del paesaggio e Convenzione europea: un raffronto», *Aedon*, 3 (2008), pp. 1-15.

⁹ Cfr. Luginbül, Y., «Programme de recherche politiques publiques et paysages. Analyse, évaluation, comparaisons», *Synthèse PPP*, 09/11/2004, p. 8.

¹⁰ Cfr. Laplantine, F., *Je, nous et les autres*, Le Pommier, Paris 2010, p. 9.

sa, non indicata. Riconoscere gli elementi costitutivi di una costellazione concreta come individui partecipi di un quadro di vita¹¹.

Paesaggio è vita in cammino: un percorso che non rimane identico né statico, si trasforma, talvolta frastagliandosi, e accoglie forme e figure nuove, altre si disgregano. È un processo, un insieme di movimenti interattivi che non si presta facilmente alle regole del metodo scientifico, ma richiede molti saperi, profonde conoscenze: interdisciplinarietà fluttuante e invenzione. Un'arte della trasformazione collegata alle dinamiche aperte del processo di paesaggio. Tutti i paesaggi sono ancorati alla vita umana, costituendo realtà sociali di persone e ambiente: luoghi per vivere e lavorare. Per la loro consistenza materiale o fisica e immateriale o psicologica, simbolica, rispondono a importanti bisogni sociali e culturali, contribuendo a funzioni ecologiche ed economiche. Un sincretismo unico, una trama assoluta rispecchia la sua multifunzionalità¹².

Per questo motivo non sono tollerabili formulazioni rigide. Un paesaggio reclama accoglienza per sua stessa natura, come sua madre, la *chora*, ricettacolo, genitrice e matrice di più idee e di forme, di tutte le storie, abisso della parola che nomina il luogo, concreta realtà che invita alla cura, alla conoscenza di un uno in se stesso distinto. Laplantine insiste sull'identità come produzione ideologica che pone limiti e barriere: una nozione di grande povertà epistemologica, ma di enorme efficacia ideologica. È un pensiero dogmatico dell'affermazione che non permette la critica né dei propri enunciati né di quelli degli altri. Riproduce ciò che distingue. Non dà la possibilità di cogliere l'esistenza del singolare aperto all'universale¹³.

Comprendere i particolari di un universale è invece la via per entrare nei luoghi e svelarli per riconoscerli. L'antropologia, come pensiero della relazione, è dunque fondamentale per formulare un linguaggio nuovo di paesaggio. Un pensiero rivolto all'esterno per afferrare i significati interni, per capire la produzione simbolica derivata dalla costruzione e dall'ordinamento dello spazio: un pensiero della tensione dell'esistenza, possibile a condizione di uscire dai campi metodologici limitati. Avremo allora dati validi per comprendere.

Un ambito complesso di individualità differenti rifugge l'integrazione, perché restringe ogni apertura, irrigidendo progressivamente un paesaggio e portando con sé classificazioni culturali limitate, paralizzanti per ogni pratica di sistemazione. *Integrazione* indica spesso un'eventuale differenza, ricsuta prima di essere conosciuta: una dissonanza da annullare per non prendere in considerazione le implicazioni di una nuova presenza. Un apporto crea ogni volta uno spazio nuovo: non dovrebbe quindi essere solo l'aumento di uno degli elementi della costellazione esistente, ma facilitare la presenza di nuovi apporti, sempre più importanti, aprendo possibilità all'evoluzione del sito. *Eterogeneo* significa generare altro, di diversa natura e qualità, non identico, non della stessa stirpe o specie: non omogeneo.

Bernard Lassus ha fatto di questo principio un caposaldo della sua pratica prevedendo il futuro. L'apporto può ridurre o aumentare la ricettività di un luogo. Con un paesaggio omogeneo, rafforzato ogni volta da relazioni dai caratteri simili a quelli degli elementi costitutivi del sito, non si crea affatto l'accoglienza più favorevole, a sua volta realizzabile, inversamente, con le differenze. Un supporto paesaggistico sufficientemente eterogeneo permette l'accoglienza di contributi originali, non copiati né imitati. Se l'eterogeneità è più accogliente dell'omogeneità, il suo riconoscimento non va confuso con la tol-

¹¹ Cfr. Guzzoni, U., «Landschaften», cit.

¹² Sul tema cfr. Prieur, M., «Introduction», in AA.VV., *Paysage et développement durable: les enjeux de la Convention européenne du paysage*, éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg 2006, pp. 11-12.

¹³ Cfr. Laplantine, F., *Je, nous et les autres*, cit., p. 21.

leranza, che sottintende invece l'accettazione dei rapporti esistenti: un profumo di supremazia che altera la stessa nozione di riconoscimento di altri generi per un rapporto equilibrato, per una caratterizzazione ponderata dei vari elementi o frazioni riconosciuti.

L'eterogeneo è una realtà positiva con la visibilità e l'organizzazione stessa delle differenze: il riconoscimento dei caratteri specifici di un paesaggio, il rapporto positivo di una cosa rispetto a un'altra. Le differenze esistono e vanno mostrate per evidenziare le contraddizioni esistenti nel nostro mondo. La stessa cultura è un complesso durevole, eterogeneo, soggetto a continue trasformazioni, composto da segmenti di diversa natura e qualità, non necessariamente presenti nella loro totalità. Comprensiva dei beni materiali, derivati dall'incessante attività del costruire abitare pensare, insieme non omogeneo, più evidente oggi in una situazione di accelerata multiculturalità, la cultura costituisce un vero e proprio patrimonio prodotto e sviluppatosi con il lavoro e l'interazione sociale.

Usciamo dagli stretti sentieri ideologici del confronto con l'altro per aprirci al rapporto d'identificazione e di relazione con le componenti di un paesaggio percepito dal singolo abitante o dalla comunità. Identificare gli individui – siano essi persone o cose – e riconoscersi nella costellazione di appartenenza significa trasformare l'ambiguità in percezione. Il concetto d'identità è riduttivo e deviante se riferito a un *noi* particolare, limitato che diventa un'arma in mano a certi *noi*, «un'arma a cui molti 'noi' di questi tempi si sentono legittimati a fare ricorso»¹⁴. Il paesaggio europeo deve possedere un'identità narrativa forte per consolidare la sua varietà interna e confrontarsi con l'altro senza rivelare la sua fragilità con mediazioni simboliche di azione, manipolate dalle ideologie di potere – come afferma Paul Ricoeur¹⁵.

Identificazione, relazione, riconoscimento e identità narrativa sono strumenti duttili rivolti alla comprensione dell'essere in un luogo nella sua molteplicità, varietà ed eterogeneità. Con questo spirito relazionale di profonda conoscenza, radicamento e alta qualità è possibile contribuire «allo sviluppo degli esseri umani e al consolidamento dell'identità europea», attuando un caposaldo del preambolo.

La CEP riconosce i particolari di una diversità, che si riconoscono, a loro volta, in un determinato quadro di vita. È scritto nelle *Misure generali*, nell'articolo 5a, l'impegno di ogni parte a «riconoscere giuridicamente il paesaggio in quanto componente essenziale del quadro di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale, e fondamento della loro identità». Abbiamo sottolineato il verbo *riconoscere*, che significa anche accogliere nuove particolarità per formare un uomo che individua se stesso nelle differenze. Può aprire una fase nuova dalla straordinaria portata etica con lo spirito dell'accoglienza e dell'unità nella diversità che mette in risalto la bellezza dei quadri di vita, dell'abitare insieme nel rispetto dei luoghi.

L'attenzione per il paesaggio coinvolge l'intero modo di vita delle popolazioni europee con i grandi problemi della società che attraversano il nostro continente. Un governo della trasformazione *tout court* dell'intera società trova nei singoli paesaggi e nell'idea ambiziosa di un «paesaggio europeo» il suo terreno operativo. In questo periodo di grandi mutamenti occorrono, ripetiamolo, strumenti di qualità per il governo di paesaggio. Con la dimensione percettiva e la dignità di quadro di vita, ogni paesaggio rientra nella totalità della vita attiva e partecipativa che fondava l'*ethos*, dove ogni cittadino, senza esclusione alcuna, esercitava il proprio *nomos*. Una misura precisa di comportamento condiviso, idonea a mantenere la qualità del vivere bene: misura che Socrate ha rispettato anche nelle sue contraddizioni con il contributo della propria vita. Misura che sta alle radici della nostra cultura.

¹⁴ Cfr. Remotti, F., *L'ossessione identitaria*, cit., p. 125.

¹⁵ Ricoeur, P., *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris 2004, pp. 156-157.

Il paesaggista dovrebbe cogliere queste realtà, perché sa gettare lo sguardo e quindi prevedere l'azione dall'inizio alla fine e inserirsi nel processo di paesaggio: nella narrazione, nell'inesauribile superficie delle cose visibili del *Palomar* di Italo Calvino. Il ruolo dell'anticipazione e della previsione è essenziale e i loro aspetti molteplici. Riconosciamo così i luoghi e i riconoscimenti che emergono e si confrontano tra loro e con quella dell'osservatore, riconoscimenti relazionati e condivisi. Padrone della mia esistenza, dei miei abiti, non accetto più un racconto estraneo, imposto, del mio quadro di vita: al quale non mi è dato partecipare. Esigo il riconoscimento del mio ruolo – *abito dunque sono*. Nel mondo in cui è riconosciuto il mio ruolo, riconosco l'altrui. La mia volontà coincide con quella comune. È un principio hegeliano, che ci porta alla vita etica e alla comprensione dell'accadere.

Con questo termine indichiamo le cose cadute in un luogo formandone l'identità: gli avvenimenti che caratterizzano il processo di paesaggio. La volontà comune riconosce gli accadimenti e solidifica il quadro di vita alimentando la rappresentazione sociale. Non esiste quadro di vita senza accadimenti riconosciuti che formano un orizzonte di valori comuni. La qualità è riconosciuta con la percezione.

Riconoscere gli accadimenti, il passato, significa curare un quadro di vita. Non vuol dire tornare indietro alle radici, ma conoscere e preservare la qualità. Un concetto completamente estraneo all'idea romantica del passato come futuro: un concetto che apre all'innovazione.

La spazialità operativa di ogni attività umana crea il quadro di vita e andrebbe interrogata per comprenderne le modalità. Un luogo è lo spazio comune del legame e dei comportamenti che uniscono alcuni individui nella condivisione di uno stile di vita materiale e spirituale. Questi dimorano esercitando una particolare funzione sociale; un *ethos* rappresentato dalla condivisione di simboli e regole. L'appartenenza è l'esperienza di un determinato rapporto con lo spazio percepito che è tradizione, ma non tradizionalismo.

Il riconoscimento entra nel quadro che regola la vita e l'attività di una popolazione. È costruito anche da un progetto spirituale ampio, nel suo pieno significato comprensivo dell'operare, eseguito nello spazio e trasmesso nel tempo: un processo che oltrepassa la temporaneità dei suoi autori per introdursi nella temporalità, come un racconto nella narrazione. Questo processo richiede anticipazione e previsione con i loro molteplici aspetti: due eccellenze del paesaggista informato. Ogni paesaggio porta con sé un sapere percepibile individualmente e collettivamente, una visibilità che supera la rappresentazione sociale nella sua identità intrinseca, quindi rapportata con tutti gli elementi eterogenei, e nelle dinamiche della sua evoluzione. La narrazione comporta così una lunga durata nello spazio e nel tempo per divenire essa stessa identità senza risvolti ideologici: identità narrativa. Uno zoccolo duro, forte dinanzi al tempo e alla trasformazione con tutti gli eventi che porta con sé. Essa presuppone la promessa costante dell'anticipazione promossa da una politica anch'essa di lunga durata: temporale e non temporanea. Una politica di qualità che dia modo alla sua temporaneità decisionale di entrare nella temporalità e renderla così accessibile alla percezione.

Per operare occorre comprendere la natura della costellazione concreta, le sue trame intessute di relazioni e in particolar modo di legami che uniscono gli abitanti al loro luogo sotto le forme dell'appartenenza: figure fragili da cogliere anche nella contestazione, nella non accettazione del quadro di vita come segno di malessere, esclusione, talvolta emarginazione. Si tratta di un'arte della tessitura che richiede l'utilizzo dell'ago e dei fili dai diversi e variegati colori. Sugeriamo questa metafora per il completamento delle politiche di qualità.

Come operare? È una domanda da porre per il futuro. Potremo ripartire da *un'etica per il futuro* dei paesaggi, con le sue norme di comportamento rivolte a mettere ogni cit-



tadino nelle condizioni di contribuire alla qualità dei paesaggi – cogliendo le indicazioni di Hans Jonas. Si apre un'etica della responsabilità dei poteri pubblici di definire condizioni e strumenti che possano assicurare la qualità. Assicurare la qualità: quale migliore parola d'ordine per il futuro? La politica deve giocare il suo ruolo. Ha un *nomos* da compiere. Gli abitanti devono diventare paesaggisti informati, gli specialisti occuparsi più dei paesaggi che del paesaggio, abbandonando la deriva astratta della concettualizzazione per entrare nei luoghi e cogliere le aspettative degli abitanti. Dobbiamo coltivare i nostri paesaggi, curandoli.



LE RAGIONI DELL'IMMAGINE. CONSIDERAZIONI SULL'INTERATTIVITÀ

Federico Vercellone

1. *Modificazioni dell'esperienza estetica*

L'esplosione dell'immagine negli ultimi decenni produce una rivoluzione dell'esperienza estetica. L'immagine non si dà più a riconoscere in quanto universo distinto dal mondo, quale mondo dell'apparenza «sospeso» in contrapposizione alla realtà. Può addirittura accadere che essa introietti il proprio medium. È per l'appunto il medium a rendere riconoscibile l'immagine. Esso la rende percepibile in quanto immagine evitando che si confonda con la realtà. È questa la barriera che non solo oggi ma più volte è stata infranta nella storia dell'immagine, a partire da Zeusi e Parrasio per venire, procedendo in modo assolutamente lacunoso, alle fantasmagorie settecentesche e oggi al 3D. In casi come questi l'immagine si confonde con l'ambiente circostante, si configura come *la* realtà o come qualcosa di inquietantemente prossimo a questa. Siamo, per dirla con Oliver Grau, «immersi» nell'esperienza estetica dell'immagine. Sprofondiamo in essa e intratteniamo nei suoi confronti una relazione che non è più semplicemente contemplativa ma interattiva. L'immagine assume il ruolo di un soggetto nonostante la chiara consapevolezza che non si ha a che fare con una realtà vivente.

Bisogna tuttavia sottolineare che non siamo dinanzi a una novità assoluta. Che le immagini siano dotate di una loro soggettività è una vecchia vicenda che, più o meno consapevolmente, ci è nota. Basti pensare al mondo delle fiabe e al romanzo gotico per venire a Klee. L'immagine acquisisce, in tutti questi casi, uno statuto soggettivo. È un fantasma, un *revenant* che viene da lontano. Sulla base di questo statuto ambiguo, essa minaccia la condizione quotidiana nel suo tratto più banale e oggettivo. Sembra voler alludere alla possibilità di una morte non definitiva per cui ciò che era un soggetto non è definitivamente divenuto un cadavere, un oggetto.

Che il morto sia davvero morto è uno dei presupposti della nostra cultura, che fonda l'idea di oggettività, per dirla con Hegel, sulla necessità dell'Intelletto, di «tenere fermo ciò che è morto»¹. In altri termini l'oggettività esiste in quanto essa è il *mortuum*, ciò che è definitivamente trascorso e si è irrigidito, assumendo così le fattezze di quanto è definitivo. E l'oggettività è, com'è ben noto, la condizione e la premessa della conoscenza e dell'impresa scientifica. I confini tra il vivo e il *mortuum* sono stati messi in questione dalla peculiare «realtà» dell'immagine venuta a rianimarsi, grazie a un singolare e straniente atavismo, nel mondo contemporaneo. Si mette così Hegel in questione da un punto di vista che non sembra toccare direttamente l'estetica ma che, in realtà, la coinvolge profondamente. E che dimostra che i significati messi in moto dall'arte hanno territori di competenza molto più ampi rispetto a quelli che tradizionalmente le vengono riservati quando la si intenda soltanto come il mondo della bella apparenza. Il limite tra il vivo e il morto che sembrava consolidato viene paradossalmente messo in questione dalle tecnologie che sconvolgono i limiti dettati dalla razionalità classica.

¹ Hegel, G.W.F., *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi 2008, p. 24.

La cosa non è del resto del tutto nuova. Si prepara a lungo nel tempo. I primi passi moderni della vicenda avvengono quasi in coincidenza con quello che è considerato l'atto di nascita dell'estetica moderna, la pubblicazione della *Critica del Giudizio* di Kant in cui, com'è ben noto, viene annunciato il presupposto di una bellezza priva di ogni interesse che garantisce, su questa base, la propria autonomia. Per preparare il cammino all'arte museale e, così, alla «fine» hegeliana dell'arte. Parallelamente si delinea tuttavia un altro cammino, poco rispettoso nei confronti dell'ortodossia estetica ma in realtà estremamente prolifico e influente. Esso mette capo non a una cultura estetica dell'opera ma dello spettacolo. Quella che cadrà, quasi due secoli più tardi, sotto la mannaia critica, fra gli altri, di Adorno, Debord e Baudrillard.

È un cammino che si delinea già a fine Settecento, come rammenta Oliver Grau, grazie alle tecniche della fantasmagoria. Grau rammenta che gli spettacoli nei quali venivano proposte fantasmagorie produssero, già a partire dal XVII secolo, veri e propri effetti terrifici sul pubblico. Per esempio il viaggiatore Rasmussen Walgenstein propose alla corte del re di Danimarca Frederik III uno spettacolo di *laterna magica* nel quale, attraverso lo spettro della lanterna, venivano rappresentate storie e vicende bizzarre². L'effetto dello spettacolo fu così impressionante e vivo, perlomeno su alcuni dei presenti, che il re dovette ordinare che si ripetesse tre volte l'esperimento con la lanterna per mostrare che si trattava per l'appunto «soltanto» di una finzione. Se la lanterna, osserva Grau, fosse finita non nelle mani di un uomo di spettacolo come Walgenstein ma di individui privi di scrupoli gli effetti avrebbero potuto davvero divenire imprevedibili. Si trattava di fittizie manifestazioni soprannaturali, delle raccapriccianti apparizioni di fantasmi. Veniva spettacolarmente varcato, per riprendere quanto si diceva prima, il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La lanterna magica continuò poi a evolvere tecnicamente nel XVIII secolo consentendo una maggiore articolazione e addirittura il movimento delle immagini³. Essa costituisce un'antenata della tecnica cinematografica, e si configura, secondo quanto sottolinea Grau, come un «medium immersivo»⁴. I «media immersivi» escludono lo sguardo contemplativo nei confronti del proprio oggetto per attrarre lo spettatore nello spazio della rappresentazione.

Gli effetti orrifici vennero ovviamente amplificati dal perfezionamento del mezzo tecnico che consentì in seguito, come si diceva poco sopra, di proiettare immagini in movimento. A fine Settecento uno strano personaggio belga, medico, pittore, aeronauta e prete, Étienne Gaspard Robertson, esporta la lanterna nella Parigi postrivoluzionaria. La fama delle sue rappresentazioni rende testimonianza di una sorta di crisi incipiente della sensibilità illuministica che cede le proprie prerogative dinanzi al richiamo delle tenebre e all'evocazione dell'aldilà. La scenografia dello spettacolo svolgeva in questo caso un ruolo fondamentale. Si accedeva al luogo dove esso avveniva attraverso un cimitero. L'atmosfera cupa, per l'appunto cimiteriale, faceva da antiporta alla rappresentazione che avveniva in un'oscurità totale. Qui, preannunciata da fulmini e pioggia, accompagnata da musiche evocative talora di grandi compositori come Mozart e Beethoven, si preparava nientemeno che l'apparizione dei trapassati. Fra questi potevano trovarsi anche figure politiche del massimo rilievo decedute di recente, come Dan-

² Cfr. Grau, O., «Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife», in Id. (a cura di), *MediaArtHistories*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 2006, pp. 142-143.

³ Cfr. *ivi*, p. 145.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 145 e 144-149 per quanto riguarda l'evoluzione settecentesca della lanterna magica e gli spettacoli di Étienne Gaspard Robertson. A proposito della storia e dell'attualità dell'esperienza estetica dell'«immersione» cfr. Grau, O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 2003.

ton e Robespierre. L'effetto sul pubblico e le sue reazioni erano davvero ragguardevoli tanto che lo spettacolo veniva sconsigliato alle donne incinte che avrebbero potuto perdere il bambino per via dello spavento.

Abbiamo dunque a che fare con una tendenziale scomparsa o occultamento del medium artistico secondo quanto rileva Oliver Grau. È, se vogliamo, quello che potrebbe definirsi come il principio della cornice, o meglio è la cornice come principio d'identificazione dell'immagine a venir meno. Abbiamo dunque a che fare con una sia pure tendenziale identificazione dell'immagine con il suo medium che determina il più temuto tra gli effetti estetici: l'illusionismo. Lo spettro del conflitto tra Zeusi e Parrasio si ripropone in questo contesto con tutta la sua forza. L'illusione determina uno sviamento sensoriale, produce l'errore. Ma questo non è in fondo che un aspetto della questione. Nella fantasmagoria si definisce un altro aspetto del problema che è forse il più significativo. L'illusionismo interrompe infatti la quiete della coscienza estetica e chiama lo spettatore in scena. Crea un transito inedito. Produce una forma di fruizione dell'opera d'arte che è ben differente dal distacco contemplativo proposto dalla coscienza estetica moderna così come essa viene descritta e interpretata da Hans Georg Gadamer in *Verità e metodo*⁵. Viene meno lo sguardo contemplativo del conoscitore che caratterizza l'arte moderna. L'illusione non è infatti semplicemente un errore ma crea una relazione peculiare tra il soggetto e l'opera, e predispone un mondo-ambiente nuovo. L'operazione è molto ambigua. Si produce infatti una minacciosissima rivoluzione non solo della fruizione ma anche del concetto di opera messa in forse nel suo carattere compiuto e definitivo.

Questo si connette al venir meno all'interdetto del transito tra il mondo dei vivi e quello dei morti che lo spettacolo «fantasmagorico» sembrerebbe promettere. È questa l'ambiguità della fantasmagoria che crea in fondo una novità nella caratterizzazione dell'esperienza estetica che ora partecipa della vita e assume un aspetto performativo: può produrre comportamenti, azioni e conseguenze anche gravi, come per esempio quella di far perdere un bambino a una donna in attesa.

La neutralizzazione «estetica» dell'arte deriva probabilmente dall'oscura percezione di un rischio davvero dirompente. Che potrebbe mettere a repentaglio, come si è accennato, uno dei fondamenti della razionalità occidentale, la distinzione tra il regno dei vivi e quello dei morti: Da questo punto di vista la critica platonica all'immagine illusionistica verrebbe a mostrare il suo significato più profondo. Non si tratta tanto di evitare l'errore prodotto dalla visione di qualcosa di analogo a un miraggio quanto di difendere le fondamenta dell'impianto della ragione da un antagonista potentissimo. L'«illuminismo» platonico, accusando l'arte mimetica d'essere un'illusione mendace, nega all'immagine lo statuto della soggettività e ricaccia, così facendo, i defunti oltre le sponde dello Stige. È questo un passo grazie al quale si istituisce uno dei pilastri fondamentali anche della ragione moderna. È questo ci consente di tornare a Hegel e in seguito ai nostri giorni. L'arte muore, secondo Hegel, quasi per asfissia a causa dello sviluppo del concetto dopo essersi ridotta a pura esperienza estetica pur di essere accolta nel mondo della ragione matura e illuminata. La quale accondiscende, per così dire, a creare l'estetica come disciplina seconda e periferica che diviene poi filosofia dell'arte per dare in qualche modo una collocazione all'estraneo che si è insinuato tra le mura di casa.

2. La rinascita dell'immagine dopo la morte dell'arte

Paradossalmente l'antica potenza dell'immagine sembra risuscitare e potersi oggi riproporre con una forza inedita anche grazie alle tecniche digitali. Ma qui affiora e si rivela

⁵ Cfr. Gadamer, H.-G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani 1983.

anche un arcano della situazione che ci consente di approfondire il tema della razionalità dell'immagine, laddove molto difficilmente ogni discorso sulla razionalità contemporanea può esimersi dall'affrontare questo argomento. Che trascina con sé naturalmente anche la questione della tecnica. Come premessa a tutto questo bisogna affermare sin da subito che non è possibile presupporre una divisione di principio tra i territori dell'immagine e quelli del concetto. Si tratterebbe di una distinzione che non tiene conto fondamentalmente della natura anche figurativa della scrittura quale veicolo della razionalità concettuale e della natura anche segnica dell'immagine, uno stato al quale essa può sempre tornare quasi per catacresi, per esempio quando venga meno la sua qualità mimetica e/o espressiva. L'immagine null'altro è dal punto di vista che qui si intende adottare, riservandoci di argomentare a fondo questa tesi in altre sedi, che un veicolo espressivo che si implementa su di un determinato medium senza del quale essa non potrebbe effettuarsi e dunque veicolare⁶. Da questo punto l'immagine è sempre tecnologica, mentre la tecnologia contemporanea ricorre sempre più frequentemente all'immagine la quale esprime peculiarmente su questa via la propria particolare efficacia.

Abbiamo dunque a che fare con una maturazione della ragione tecnologica che non era prevista nel quadro delle concezioni classiche dello sviluppo compiuto della razionalità moderna in una tecnologia avvolgente, rigida e monocratica, che contempla autori fra loro molto diversi come Max Weber e Martin Heidegger. Si tratterà su questa base allora di approfondire: a) il carattere fondamentalmente tecnico dell'immagine in quanto essa è sempre debitrice delle sue implementazioni su di un determinato supporto; b) le modificazioni che la stessa ragione tecnologica matura a contatto con l'immagine. Tutto questo produce anche una trasformazione profonda sia dell'arte sia dell'esperienza estetica alle soglie di quella che, anticipando le cose e con un po' di coraggio, potrebbe definirsi la nuova mitologia contemporanea⁷.

Sia qui sufficiente osservare che, a partire dall'avanguardia per venire alla *video art* e più in generale all'esperienza che si produce con le nuove tecniche digitali, si assiste a una vera e propria trasformazione dell'esperienza estetica che da contemplativa diviene «immersiva» o «interattiva». È un'interattività che si diffonde tra l'altro, com'è noto, nell'esperienza del World Wide Web. Come già si diceva, in quanto l'esperienza dell'arte da contemplativa diviene interattiva, abbiamo a che fare con una profonda trasformazione delle sue caratteristiche. L'esperienza contemplativa è un'esperienza, che rinvia senza continuità da un istante all'altro. L'esperienza interattiva, che si propone a contatto con le nuove tecnologie, è invece un'esperienza narrativa, dialogante, che matura a contatto con un medium tendenzialmente «attento», talora anche plastico, che risponde alle nostre aspettative e in alcuni casi anche alle nostre sollecitazioni.

Naturalmente tutto questo produce notevoli problemi teorici ed etici. Questo dipende indubbiamente anche dal fatto che abbiamo da fare con un medium di natura particolare, con il quale entriamo in una relazione di mutuo scambio. È un medium entro cui siamo. Potremo definirlo un medium «vivente» rovesciando così il rapporto tecnica/soggettività così come viene tradizionalmente concepito nella tradizione filosofica del Novecento, per cui l'umanità è dominata da una tecnologia che dovrebbe invece costituire lo strumento del suo dominio del mondo. Si aggiunga qui ancora un elemento fondamentale: abbiamo a che fare con un medium narrativo. Esso funziona infatti solo nel quadro di una relazione interattiva, di scambio e di dialogo con il soggetto che lo utilizza. S'impone dunque a contatto con l'immagine una relazione dalle vastissime im-

⁶ Sullo sfondo di questa argomentazione si colloca naturalmente Belting, H., *Antropologia delle immagini*, ed. it. a cura di S. Incardona, Carocci, Roma 2013².

⁷ Cfr. a questo proposito Vercellone, F., *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013.

plicazioni: per esempio, proprio in quanto abbiamo a che fare con una narrazione, diviene fluida la distinzione tra comunicazione verbale e comunicazione per immagini. Il rapporto interattivo con l'immagine ne mette per altro a giorno le virtualità performative dalle quali discende, fra l'altro, l'esigenza sempre più pressante di un'etica dell'immagine e delle nuove tecnologie.

Sulla base di questa relazione «vivente» con l'immagine, è lecito affermare che abbiamo oggi a che fare con una mitologia «laica», con una mitologia senza dei⁸. Si tratta, a tutti gli effetti, di una «mitologia della ragione», per riprendere la proposta di Schelling e dei romantici di Jena, che vive rinnovandosi sulla base di un'intensa relazione tecnologica e interattiva con i suoi fruitori. Lo statuto di quest'opera è dunque essenzialmente «aperto», ontologicamente fluido. Essa fuoriesce in maniera definitiva dall'esperienza estetica classica per ospitare entro di sé l'interazione con l'ambiente e dunque nuove inedite forme di soggettività volte a progettare nuovi contesti vitali. La nuova mitologia è dunque rinata sotto forme che Hegel non avrebbe mai previsto.

L'opera d'arte tende dunque a farsi mondo, a profilarsi, se non come un'opera d'arte totale, quanto meno come un'opera che ambienta il mondo circostante dando così una qualche risposta all'esigenza di radicamento degli individui sempre più diffusa nel nostro mondo.

Per dirla schiettamente, di arte abbiamo oggi molto bisogno. L'esperienza postmoderna della convivenza ibrida di stili e tradizioni, la vita nei «nonluoghi» di Marc Augé si rivela sempre più impraticabile. E si affaccia, non senza motivo, una nuova necessità di radicamento del quale l'opera d'arte si fa testimone chiamando a una rinascita dell'arte pubblica che si affianchi all'arte delle gallerie e dei musei, il cui significato di selettivi scrigni della memoria artistica e culturale è naturalmente, per altro, del tutto imprescindibile. Abbiamo così a che fare in molte occasioni con opere che radicano e ammantano di se stesse l'esistenza dei singoli e delle collettività. Sono opere che donano un'identità collettiva o quanto meno contribuiscono a crearla. Sono caratteristiche che venivano normalmente, per quanto riguarda il discorso sull'arte, ascritte al mito. In questo senso si è detto che è in atto una rinascenza mitologica. Abbiamo da fare con «miti d'oggi» a voler ricordare Barthes, con nuove «mitologie della ragione» a riprendere l'insegnamento dei romantici, consapevoli tuttavia della marcata mediazione tecnologica sulla quale queste mitologie fondano la loro efficacia pubblica⁹.

Si ripropone dunque l'incantamento mitico? Certo. Ma non ci sono nuovi dei a guidarci. E questa è la sfida quanto mai salutare che dobbiamo far nostra.

Mentre abbiamo certamente anche a che fare con una trasformazione profonda dei modelli di razionalità possibile che sembrano individuare la via di un pluralismo inedito per la ragione moderna (e forse non solo per questa). Avendo a che fare con un modello che ricorre in modo intenso all'immagine, diviene ben più difficile configurare la ragione tecnologica come una *ratio* fondata su di un'articolazione monologica e monotona à la *Metropolis* di Fritz Lang. Si tratta piuttosto di una ragione che modifica i propri linguaggi attraverso i diversi media in cui si esprime. Il differenziarsi dei media produce un obiettivo modificarsi dei modelli di razionalità possibile, laddove questi ultimi rappresentano forme di vita, *chances* di trasformazione della razionalità dallo stadio della necessità a quello della possibilità. Si schiude così un'opportunità non del tutto inedita, che, a ben vedere era già stata sondata nell'ambito del confronto dei romantici di Jena con l'Illuminismo. È quella di una razionalità che inventa mondi invece che asseverarne l'immutabilità.

⁸ Mi sia consentito rinviare nuovamente per un'estesa argomentazione al mio *Oltre la morte dell'arte*, cit.

⁹ Barthes, R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2005.

TABULA GRATULATORIA

LEONARDO AMOROSO
MARIA ANDALORO
TIZIANA ANDINA
DANIELA ANGELUCCI
ADRIANO ARDOVINO
EMANUELE ARIELLI
MASSIMO BALDI
PAOLA BALLESI
ALICE BARALE
CAROLA BARBERO
DANIELA BARONCINI
LORENZO BARTALESI
ALBERTA BATTISTI
GABRIELE BERSA
MICHELE BERTOLINI
MARIA BETTETINI
FERNANDO BOLLINO
IVANA BRUNO
ROMEO BUFALO
CARMELO CALÌ
FRANCESCO PAOLO CAMPIONE
ALESSANDRA CAMPO
CLEMENTINA CANTILLO
FRANCESCO CATTANEO
STEFANO CATUCCI
DARIO CECCHI
ALESSIA CERVINI
GIOACCHINO CHIARINI
SIMONA CHIODO
PIETRO CONTE
ANNAMARIA CONTINI
EMANUELE CRESCIMANNO
VINCENZO CUOMO
PAOLO D'ANGELO
CLARA DE BONI
PIERRE DELLA VIGNA
PINA DE LUCA
LUCIA DEMARTIS
ANTONIO DE SENSI
FABRIZIO DESIDERI

GIUSEPPE DI GIACOMO
ROBERTO DI LIBERTI
GIUSEPPE DI LIBERTI
DAVIDE DI MAIO
ROBERTO DIODATO
LEONARDO V. DISTASO
ELISABETTA DI STEFANO
ROBERTA DREON
DARIO EVOLA
SERENA FELOJ
MAURIZIO FERRARIS
SILVIA FERRETTI
FILIPPO FIMIANI
FILIPPO FOCOSI
PAOLO FILIPPO GALLI
LIVIO GARUCCIO
ANDREA GATTI
CARLO GENTILI
MARCELLO GHILARDI
JOERG GLEITER
PAOLO GODANI
DANIELE GOLDONI
TONINO GRIFFERO
DANIELE GUASTINI
HANSMICHAEL HOHENEGER
RAOUL KIRCHMAYR
PIETRO KOBAYASHI
GIANCARLO LACCHIN
ROBERTO LAI
MICHELA LATINI
DOMENICA LENTINI
DANIELA LIGUORI
GIOVANNI LOMBARDO
ANNA LUCIA MARAMOTTI
LUCA MARCHETTI
STEFANO MARINO
ALDO MARRONI
VINCENZO MARTORANO
SARA MATETICH
GIOVANNI MATTEUCCI

MADDALENA MAZZOCUT-MIS
ANDREA MECCACCI
OSCAR MEO
RITA MESSORI
MARCELLO MONALDI
ALESSANDRO NANNINI
ALFONSO OTTOBRE
ROBERTA PAOLETTI
MANUELA PASCHI
GIANGIORGIO PASQUALOTTO
FEDERICA PAU
PAOLO PELLEGRINO
PAOLA PENNISI
MARIO PERNIOLA
NICOLA PERULLO
ANNALISA PEZZO
MARCO PIERINI
GIOVANNA PINNA
MARIA BARBARA PONTI
MARIA GRAZIA PORTERA
GIUSEPPE PUCCI
ROBERTO RANDISI
MARIE REBECCHI
ROSARIA RESTUCCIA
CONCETTA RICUPITO
ETTORE ROCCA

CLAUDIO ROZZONI
FRANCESCA SAFFIOTTI
MICHELE SBACCHI
MARIA LUISA SCALVINI
GABRIELE SCARAMUZZA
ALESSIO SCARLATO
MARCO SENALDI
CARLO SERRA
GIUSEPPE SERTOLI
ALBERTO L. SIANI
FRANCESCO SOLITARIO
DOMENICO SPINOSA
ALESSANDRO STAVRU
LUCA TADDIO
ELENA TAVANI
SALVATORE TEDESCO
GABRIELE TOMASI
RENATO TRONCON
FRANCESCO VALAGUSSA
LUCA VARGIU
STEFANO VELOTTI
MASSIMO VENTURI FERRIOLO
LUCA VENZI
FRANCESCO VITALE
SILVIA VIZZARDELLI
STEFANO ZECCHI

